BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE
DI STUDI CINEMATOGRAFICI

In sta cassela mostro el Mondo niovo
Con dentro lontananze, e prospetive;
Vogio un soldo per testa; e ghe la trovo.

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL' ATENEO - ROMA
ANNO XI - NUMERO 2 - FEBBRAIO 1950

Sommario

Direzione: Roma - Via Adige 80-86 - Tel. 81.829-859-963 — *Redaz. napoletana*, presso Roberto Paolella, Via Bisignano 42, Napoli — *Redaz. milanese*, presso Guido Aristarco, Via Paolo Andreani 4, Milano (telefono 580-705) — Edizioni dell'Ateneo: Roma - Via Adige 80-86 - Tel. 81-829 — c/c postale 1/18989. I manoscritti non si restituiscono. Abbonam. annuo Italia: L.3.600 - Estero L. 5.800 Un numero L. 380 - Un numero arretrato il doppio.

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

LA TERRA TREMA Regía: **Luchino Visconti**

FILM UNIVERSALIA S. A.

BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

DIRETTA DA

LUIGI CHIARINI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA

ANNO XI NUMERO 2 - FFBBRAIO 1950

Il cinema per il cinema

In cinquant'anni di vita il cinema ha certamente dato alcune opere, seppur non molte, di eccezionale importanza; ma dire che in esse si siano espresse tutte le possibilità di linguaggio di questa nuovissima arte, in forma assolutamente autonoma, « pura », sarebbe affermare cosa non rispondente al vero.

Due grandi forze arrestano l'evoluzione e la libertà in questo senso: il continuo perfezionamento tecnico, che è in funzione di un « realismo » sempre piú preciso (suono, panfocus, colore, ecc.), e l'esigenza industriale che tende a un linguaggio semplice, comune — stavamo per dire banale — alla portata di tutti. E' per questa ragione che gli schemi narrativi del film si accostano a quelli del romanzo, teatralizzandoli: le dissolvenze non sono altro che tanti piccoli sipari che cadono sulle singole scene come nelle commedie a fine di ogni atto. E non vuol dire che la scenografia sia costituita magari dalle Montagne Rocciose o dalla Place de l'Opéra e che si vedano treni in corsa e mari in tempesta: in questo caso il cinema resta sempre una mera tecnica che permette di cambiare rapidamente scena, sostituendo fondi naturali a quelli di carta dipinta. Resta né piú né meno una semplice forma di teatro popolare o, se piú piace, di narrativa teatralizzata.

Neppure le forme piú nobili ed elevate di realismo han fatto fare un gran passo avanti al linguaggio cinematografico o filmico, come dicono piú propriamente ed elegantemente i filmologi. Anche in queste opere si seguono i moduli e gli schemi usuali sostituendo alla cartapesta dei teatri di posa la realtà della vita e negli uomini e nei luoghi ed ambienti: siano i pescatori di Acitrezza e il mare della Si-

cilia o le mondine e le risaie lombarde, come i contadini dell'agro pontino e le paludi. La vita stessa diventa un grande palcoscenico; ma sempre palcoscenico è, direbbe incisivamente un siciliano.

Un tempo il cinema russo sembrava avviato alla conquista di un linguaggio autonomo senza nessuna relazione né col romanzo, né col teatro, tutto basato sull'essenza unica e vera del film e sulle sue enormi possibilità espressive: il montaggio. Ma anche là, seppure per ragioni diverse da quelle degli industriali del mondo occidentale, i registi si son dovuti piegare a consueti schemi narrativi per ottenere la comprensione del maggior numero di gente possibile. La nobiltà di contenuto di quel cinema non ne riscatta lo stile.

Il peso del cinema consiste proprio nella sua forza strumentale che ne fa un mezzo potente per affari industriali e politici e, nella migliore delle ipotesi, di educazione e di divulgazione. Un mezzo, comunque, e mai un fine. L'arte per l'arte è frase che non ha, purtroppo, senso per la settima delle arti.

Qualcuno, forse, troverà che questo, non è tanto male se un siffatto atteggiamento dello spirito viene combattuto come una sorte di peste decadentistica ed è, si può dire, generalmente riprovato. Eppure questo qualcuno non riflette che simile momento è vivo, necessario e avvertibile nella storia di ogni arte e nella storia di ogni artista, perché trasforma la volontà d'espressione nel godimento per la bellezza dell'espressione: come a dire efficacia, potenza, incisività.

Il cinema sta, dunque, attraversando un periodo di involuzione facilmente constatabile da chi segua la produzione internazionale; ma occorre dire che anche il pubblico è preso da una sorta di stanchezza le cui ripercussioni non sono facilmente avvertibili per quel tanto, anzi molto, che esso costituisce di abitudine o meglio ancora di vizio. Gli uomini di cinema tendono a colpirne la fantasia con contenuti sempre nuovi, con perfezionamenti e meraviglie tecniche — oggi è il colore il mezzo a cui gli industriali affidano le loro sorti economiche — con ambienti e paesi nuovi e caratteristici.

Ma pur tuttavia sentono che ogni volta si tratta di fuochi di paglia e che la presa diventa sempre meno sicura.

Ecco, gli spettatori di tutto il mondo conoscono e il Messico e la Cina e l'Africa e l'Europa: conoscono uomini, genti, paesi, condizioni di vita: si sentono narrare da anni e anni le stesse storie e, forse desidererebbero qualcosa di nuovo. Ma il nuovo fa paura perché il nuovo dovrebbe consistere esclusivamente nei modi narrativi, nella forma, nello stile. Un nuovo veramente rivoluzionario e non pseudo-rivoluzionario come certi contenuti esposti in forme che ripetono piattamente gli schemi piú arretrati.

Chi crede di mutare lo spirito della gente coi giornali a fumetti si inganna di grosso: chi va a rimorchio non può far da motore.

Quando i politici e gli industriali comprenderanno queste cose e si decideranno a lasciare all'artista la massima libertà, allora, forse, l'attuale crisi del linguaggio filmico sarà superata e sorgerà sicuramente, come è stato per tutte le altre arti, chi saprà aprire nuove strade allo spirito umano sulla via della bellezza.

Bianco e Nero

Riflessi dell'attuale posizione psicosociale del film

Generalità

Il titolo di questo articolo, ove non sia valutato in un significato del tutto ristretto, sembra lasci supporre due circostanze che si giustificano in base a considerazioni di ordine logico-sperimentale.

In primo luogo si può pensare che l'esistenza di *una attuale* posizione psicosociale del film, ne ammetta *una probabile* ma precedente nel tempo quella di cui sarà piú oltre riferito. Si è scritto *probabile* perché taluni fattori di sviluppo quando sono agli inizi, non lasciano prevedere in maniera ovvia quale sarà la loro importanza come determinanti di riflessi psicosociali.

Nel caso del film non è facile stabilire se, contemporaneamente al suo sorgere, ne sia stata afferrata la suggestione in genere che era destinato ad esercitare sulla società. Ma è indubbio che il rapido e differenziato sviluppo da cui è stato caratterizzato non abbia tardato ad imporsi all'attenzione di quanti non si limitarono a vedere in esso una pura questione di immediati realizzi economici.

L'attenzione però si è polarizzata piú spesso sui valori estetici del film che su quelli psicologici e sociali, e mentre la critica artistica ha rovesciato una miriade di pubblicazioni, di cui poche hanno resistito, il contributo fornito dagli studiosi degli aspetti psicologici e sociali del film è apparso relativamente modesto se non di valore, ma di numero.

Ciò però non deve recare meraviglia perché tali studi richiedono un lungo periodo di osservazione, di raccolta, di scelta e di critica di dati, mentre l'aver frequentato le sale di proiezione pare abbia autorizzato, o quasi, a che ciascuno si improvvisi critico d'arte cinematografica, magari con smanie letterarie. Si è venuta cosí formando una pseudo stampa artistica che con maggior o minor abilità si è sbizzarrita sul tema unico dell'erotismo, o, idealizzando irreali o rare situazioni ha finito col provocare in qualche parte della collettività la sensazione che essa sia piú infelice di quanto forse non lo è.

Raffaello Maggi appartiene al gruppo dei *Costituzionalisti italiani* che col Pende, col Boldrini e col Mengarelli studiano possibili classificazioni in biotipi e le relazioni tra tipo e comportamento psichico. Un brano della sua opera *La costituzione degli attori dello schermo* è riportato nell'Antologia di L. Chiarini - U. Barbaro: *L'arte dell'attore*, Bianco e Nero Editore, Roma, di recente pubblicazione.

Il secondo punto invece di questa premessa si identifica col « momento dinamico » del film, o nell'evoluzione delle strutture psicologiche, delle forme e dei valori del film intesi in funzione psicosociale, ma differenti da quelli che si ebbero al suo sorgere. Orbene se, sotto un aspetto logico-sistematico questo secondo punto è implicito nel primo, non è possibile percepirne la fisionomia mutevole ove non lo si differenzi nelle fasi che lo costituiscono. Per la maggiore esattezza questo aspetto del film può essere considerato o sinteticamente, o analiticamente, utilizzando una tecnica concettuale che tenti fondere ciò che è generale e ciò che è particolare in una unica visione.

Con ciò il problema si allarga e si approfondisce nei diversi rami, ed è suscettibile di rivelare nuove correlazioni. Se nulla invece fosse variato, vi è da chiedersi quale scopo era concesso proporsi con queste righe se non quello di una ripetizione di concetti, visti forse sotto un altro aspetto subbiettivo, ma in ogni caso riferiti ad esperienze note e ripetute.

Tempo e spazio come elementi dinamizzanti del film

Il dinamismo evolutivo del film, or ora profilato, vieppiú appare nel suo lato interiore se lo si proietta nella duplice coordinata dello spazio-tempo; intendendo definire col primo *l'ambiente* etico, biologico, sociale in funzione degli individui che lo compongono, e col secondo la *serie di eventi* in esso determinatisi contraddistinti da una durata.

Sia l'uno che l'altro non sono rimasti rigidi ed uguali a loro stessi, ma, particolarmente nel campo del film hanno finito col manifestarsi in un complesso di mutamenti che determinarono e determinano di conseguenza differenti valutazioni della posizione psico-sociale del film. Spazio e tempo non sono quindi piú apparsi come estranei o semplici coordinate di riferimento, ma come veri e propri elementi dinamizzanti di un processo: il film. Questa, si oserebbe dire, trasformazione di idee di tanto in tanto è possibile in quanto, spazio e tempo siano pensati come realtà vissuta fatta di esperienze e di memoria, e vengano fusi in una concezione unica che appare tanto piú adatta e comprensiva quanto piú essa si connaturi colla mutevolezza spiccata da cui sono contraddistinti i fenomeni della psicologia sociale intesa nel suo piú ampio significato. In pratica ciò si esteriorizza nella circolazione delle aristocrazie, cioè nel sostituirsi ora graduale ed ora violento di talune classi dominanti ad altre classi. Orbene, il film ha talvolta in forme diverse e con stile piú o meno felice tratteggiato quel giuoco di forze in contrasto, esaltando ora l'individuo ed ora la collettività ed i poli di questo campo sono stati profilati con incisioni di contorni rispettivamente dal film americano e da quello russo.

Ma sarebbe fuori luogo ritenere che l'attenzione degli studiosi di problemi di psicologia sociale dovesse esser rivolta solo al tentativo di individuare nel film i pregi e le mende dei diversi sistemi econo-

mici secondo cui conformare il vivere sociale il che, almeno nel film di tipo occidentale, non pare in ultima analisi sia lo scopo precipuo. In caso contrario si cadrebbe in una visione di necessità unilaterale, incompleta e magari falsa. Ogni aspetto o differente o intermedio fra quelli estremi or accennati non avrebbe neppure l'onore di un grossolano dettaglio. L'insieme invece delle idee e delle esperienze, in esse pure comprese le storie degli errori, richiede che nulla sia tralasciato, e sia riferito su quanto piú è possibile; solo in tale ipotesi che è poi realtà, è consentito di giungere per approssimazioni successive all'essenza del concetto di psicosocialità del film. Si è detto approssimazione e non a caso perché la descrizione di ogni fenomeno specie di indole psicologica e sociale dà luogo ad innumerevoli sfumature ed a zone grigie di indeterminazione. Nel caso specifico del film, potrebbe darsi: o l'impossibilità logica di stabilire tanto a priori che a posteriori tutti i nessi di ordine che esistono fra i fatti e le reazioni di tipo psicosociale rilevate, ovvero osservarsi una indeterminazione di tipo dinamico la quale si verificherebbe per tutti quei complessi di manifestazioni, sempre di ordine psico-sociale, alla cui base stanno i fatti nuovi e quelli che in genere hanno in loro stessi un momento creativo che in date circostanze sembra appaia senza riconoscere alcun motivo o complesso di motivi specifici. I fatti del genere ora accennati non ammettono che per essi sia possibile la conoscenza esatta dei loro stati futuri deducendola da quanto è noto di essi nel presente. Il dinamismo che li anima è essenzialmente costituito da movimenti discontinui variabili per intensità e durata e per essi le leggi causali non sono sufficienti come spiegazioni. Ma non sarà difficile riconoscere che in un'epoca di intensa evoluzione nelle società, com'è l'attuale e per un prodotto psicologico come è il film, si attuino al massimo le condizioni e di un'incompleta deducibilità dei nessi che esistono fra il film e l'ambiente, sino ad arrivare alle ultime conseguenze, o la netta impossibilità di prevedere quali forme nuove, e quali reazioni nuove il film stesso potrà generare. Si deve poi tener conto da un lato dell'importantissimo ruolo che è tenuto dal *fattore tecnico,* ad esempio, nuove invenzioni fisiche e meccaniche aventi diretto riflesso sulla produzione e diffusione del film, e dall'altro va rilevato che la trasformazione ora lenta e ora rapida di questi, stimolata dal fattore moda, può imporre una estetica ed una psicologia del film se non originali per idee, ma per tentativi nello sfiorare o nel raggiungere forme nuove o quasi.

Queste forme rivelano il permanere di elementi noti che si sono ricomposti secondo strutture diversamente articolate con altre posteriori. I teorici della *psicologia della forma,* insistono sul fatto che la percezione delle diverse specie di elementi e di rapporti corrisponda a a differenti modi di organizzazione di un tutto che dipende a sua volta da condizioni obbiettive e subbiettive. In altre parole una parte in un tutto è tutt'altra cosa che se la si consideri o isolata, in un altro tutto. Tale opinione sembra del resto suffragata dall'esperienza che dimostra

come i fenomeni dell'« imitazione » e della ripetizione appena dissimulata si verifichino con notevole frequenza, il che però non impedisce, osserva il Guillame, che il mutamento di una condizione obbiettiva può produrre tanto un mutamento « locale » nella forma percepita, quanto tradursi in un mutamento nella proprietà delle forme totali.

Le edizioni successive di un film, girato con differenti attori, in una diversa cornice artistica e secondo tecniche mutate di *ripresa*, possono fornire un esempio che prova sufficientemente i concetti dianzi esposti, d'altro lato questi ultimi pongono in risalto l'opportunità metodologica di considerarli entro gli schemi di una psicologia degli « insieme » e non come elementi distaccati, e vieppiú ampliando l'orizzonte si giunge ad un grado di piú alta astrazione condensato nell'idea di « posizione psicosociale del film ».

La posizione psicosociale in genere del film

Il concetto di posizione psicosociale del film che a prima vista può apparire abbastanza semplice sino ad esser ovvio e comune, ove sia invece sottoposto ad una pur rapida analisi rivela una complessità di rapporti fra gli elementi piú dissimili di cui è composta l'attuale società considerata sia sotto l'aspetto delle sue tendenze psicologiche, sia sotto quello delle manifestazioni sociali, sia considerando le prime e le seconde secondo una visuale storica, critica, e funzionale di tipo unico capace di fondere in se stessa le varie parti e gli elementi sottoposti all'indagine.

Ma prima di esporre le idee specifiche, oggetto di queste righe, va notato che fra gli attuali riflessi psicosociali del film ed il film in se stesso, considerato dal suo sorgere, non esiste una frattura, al contrario i riflessi come oggi sono osservati sussistevano per cosí dire ieri, ma allo stato potenziale, se non tutti, per lo meno in una certa parte. Attualmente si può pertanto ritenere che esista una specie di ereditarietà di complessi psicologici ed il film proprio pel fatto di essere una manifestazione ispirata a moventi psichici forniva e fornisce di riverbero in maniera quasi inconscia una serie di problemi che il tempo o ha già portato, o porterà in luce. Era infatti prevedibile il formarsi di un complesso di azioni e di reazioni fra il film da una parte e gli spettatori dall'altra, presi come singoli individui, o come collettività in un dato momento.

Si sviluppa pertanto gradualmente l'importanza del fattore « ambiente » che non è affatto una somma di rapporti individuali, ma un esempio tipico di interazioni, di correlazioni, e di reciproci condizionamenti. Ciò non solo esclude il meccanismo psicologico stilizzato nella formula determinista del behaviourismo; *stimolo-reazione,* ma esprime un insieme di strutture psicologiche che amplificate nella sfera della socialità si condeterminano con ritmo alterno, componendo, o facendo

tralasciare espressioni estetiche ritenute non piú accettabili dalla critica morale o artistica e da quella spicciola intuitiva, ma forse non meno sensibile, del pubblico che nel film intende trovare qualche ora di svago alle preoccupazioni quotidiane. Non è poi illogico in definitiva pensare che il film e per la ricchezza di motivi e di forme che può utilizzare sia senza introdurre in essi sostanziali modificazioni e ritocchi, oppure filtrando quelli attraverso le visuali artistiche-estetiche piú ardite e disparate, risulta animato da uno « slancio vitale » bergsoniano, cui è impossibile assegnare limiti veri e propri nelle sue future estrinsecazioni.

Queste linee di carattere generale sembra consentano di affrontare piú agevolmente il nucleo dell'argomento all'esame in questo paragrafo. In primo luogo una domanda affiora in apparenza strana, se non del tutto impensata. In quanto il film occupa una innegabile, evidente e speciale posizione nella vita della società moderna, cioè dei membri che la compongono e ne è un caratteristico prodotto suo chiedersi entro quale categoria è possibile sistemarlo? H. Powdermaker (1), studiosa americana di antropologia ritiene il film una istituzione della società contemporanea, intendendo per istituzione un sistema di attività umana che soddisfa un bisogno basilare umano.

Sotto l'aspetto della pura logica tale definizione è lungi dall'esser impeccabile; infatti è profilata in modo troppo ampio da un lato, ed incompleto da un'altro. Quante sono le attività umane che hanno il carattere di istituzione inteso nel senso attribuito a questa parola dalla Powdermaker. Inoltre la semplice specificazione: bisogno basilare umano, dà un'idea incompleta del *tipo di bisogno,* cui il film stesso è chiamato a soddisfare. La definizione anzidetta non tiene conto né del « genere », né della « differenza specifica », ma lascia parecchio all'intuizione per stabilire che cosa si debba intendere circa i concetti, o meglio le parti che la compongono. Si deve però riconoscere ch'essa stabilisce senza equivoci due momenti intimamente collegati: 1) la posizione del film nel campo dei valori sociali con carattere di istituzione; 2) la capacità che ha di soddisfare un certo bisogno e qui si vuol aggiungere « psicologico » attribuendo a questo aggettivo il piú ampio significato. Se poi si sottilizza alquanto emerge ancora che i punti 1 e 2) presuppongono uno stato di permanenza per entrambi, da non confondersi con immutabilità, rispetto a quelli che saranno le loro future modalità e rapporti, ed ancora, appare evidente che il punto 1) e 2) richiedono il loro orientamento in uno schema che è al contempo *funzionale e storico.* Questa funzionalità esprime una interrelazione che è duplice: quella fra 1) e 2) e quella di 1) e 2) rispetto a tutto il complesso dei valori sociali in genere in reciprocità di rapporti. E' infatti conforme all'esperienza che anche pel film, come

(1) H. Powdermaker: *An Anthropologist Looks at the Movies,* in « The Annals of the American Academy of political and social Science », Novembre 1947.

per qualsiasi altra istituzione che rivesta importanza di carattere sociale, si abbiano a stabilire delle relazioni fra film e società e società e film le quali in un dato momento storico, o in una serie di momenti storici appaiono con una diversa prevalenza dell'uno sull'altro e viceversa. Quali siano state le deformazioni subite dal film divenuto strumento esclusivo di propaganda politica al servizio di élites pervenute al potere colla violenza e desiderosi poi di giustificare questa con motivi patriottici, di legalità, cioè con motivi che volevan esser espressione della massa, è troppo noto perché metta conto insistervi, d'altra parte il film, in quanto strumento veniva, in certo modo ad agire in maniera autonoma. Duplicità quindi si determinava di azione e di reazioni.

Si è piú sopra scritto che il film, come « istituzione » mira a soddisfare un bisogno psicologico, orbene, in effetti ciò ha comportato una molteplicità di forme estetiche, o film di varia ispirazione che sono stati contraddistinti da una maggior o minor fortuna nella loro accettazione da parte del pubblico, il che significa che le varietà nei tipi di film traggono origine, oggi, assai piú che ai primordi del cinema, da esigenze molteplici. L'anima umana, al fine di soddisfare i bisogni che non siano quelli immediati dell'esistenza tende per lo piú ad una maggiore ricerca di sensazioni nuove che per esser tali non possono esser provocate che da stimoli nuovi, a meno che stimoli identici agiscano su soggetti che hanno mutato, su soggetti in cui sono variate le facoltà percettive. Il ripetersi di sensazioni, provocate da un solo stimolo o da stimoli analoghi genera noia, e quanto piú ne è frequente la ripetizione, tanto piú ne diminuisce il piacere. Tuttavia nel campo delle sensazioni piú elevate è possibile che il ripetersi del godimento non solo non ne diminuisca l'interesse che si ha nei suoi confronti, ma fino ad un certo punto probabilmente variabile da individuo a individuo lo aumenti.

La apparente contraddizione si spiega osservando che: ad una iniziale indifferenza o quasi che non ha provocato la sensazione di godimento o lo ha determinato con deboli contorni, se ne è sostituita una piú netta che ha provocato un piacere piú intenso. Ciò è anche particolarmente vero pel film che inteso come divertimento è stilizzazione più o meno felice di grandi e piccole passioni in quanto esse vengono piú direttamente afferrate e comprese dalle masse che spesso al cervello sostituiscono il cuore, ma che pur nella loro frequente illogicità dimostrano talora una strana sensibilità degli eventi, ed una ancor piú strana sicurezza di giudizi. E' però opportuno osservare che il film non deve essere considerato unicamente sotto l'aspetto di divertimento, ma come un integrarsi di funzioni che esprimono una parte del dinamismo sociale nel ramo educativo, e culturale in genere. Il film attualmente appare come una tipica espressione della cultura, sia nelle forme manifeste, sia in quelle che tali sono. Nelle prime:

ciò che appare è il comportamento, nelle seconde invece contano i valori astratti e gli ideali (1).

Da ciò sembra ancora una volta trasparire che fra il film valutato come istituzione e le forme molteplici del bisogno che esso soddisfa, non si stabilisce una semplice correlazione, in quanto è solo per comodità di indagine che si postulano sezioni psicologiche di universi piú o meno correlati, laddove in concreto non è dato prescindere dalla visione storica che in sé racchiude la totalità funzionale di tutti i rapporti entro dati periodi. A ciò va aggiunto un principio di filogenesi in cui le manifestazioni risultano collegate da vettori psichici con diverse direzioni, ma che in complesso tendono in alterna dinamica di incertezze, di prove e di momenti operativi originali verso una meta unica: il progresso anche se esso non è immediatamente percepito con sicurezza. In ultima analisi ciò significa che le conseguenze piú lontane di quest'evolversi nel tempo e nello spazio o non sono prevedibili o lo sono in misura modesta.

Quale sia per essere anche nel prossimo futuro la dinamica funzionale e storica del film è previsione che per lo piú verrà dagli eventi in genere decisa, mentre di frequente agiscono forze i cui effetti non sono calcolabili, e ciò appare tanto piú evidente via via che maggiormente ci si avvicina agli sviluppi della psicologia sociale.

Alcuni rapporti fra il film ed i valori sociali

Se si passa ora dagli aspetti generali tratteggiati nel precedente paragrafo ad altri di carattere relativamente particolare, appare che uno fra i piú notevoli riguarda il grado sino a cui il film riflette i valori della società. La spettacolosa marcia del film verso la conquista delle simpatie del pubblico sembra essere la ragione principale della opportunità di considerare questo lato della questione, giacché quella simpatia diverrebbe inspiegabile se il film non riflettesse in parte la psicologia e la cultura contemporanea. In complesso sembra che il pubblico pur volendo vivere nel film qualcosa di diverso da ciò che è la vita di ognuno, chiede tuttavia che il film gli presenti una realtà non forzata né deformata, ma valorizzata, come espressione estetica piú lucida e piú viva, dalla sensibilità degli attori e dei registi. Di fronte alla staticità del teatro in quello che ne è il contenuto formale, il film diventato ormai espressione tipica del dinamismo moderno, allinea una gamma di sensazioni impossibili pel teatro e quest'ultimo quando ha tentato e tenta col « dramma giallo » di ripetere motivi cinematografici, è rimasto attardato rispetto al film perché gli mancano la possibilità di sintesi rapidissima e di rappresentazione contemporanea di eventi. Havelock Ellis, studioso di fama internazionale di problemi del sesso,

(1) Su quest'idea si veda: Linton R.: *The Cultural Background of Personality*, New York 1945, pag. 38-42.

dopo aver rilevato che l'alta tensione, le rigide abitudini, la grande monotonia della vita moderna, richiedono momenti di sollievo orgiastico, benché la precisa forma che prende il sollievo orgiastico deve necessariamente cambiare assieme con gli altri mutamenti sociali, ammette che il cinema ha ampiamente preso il posto del teatro nel fornire alle masse una certa quantità di sollievo orgiastico. A scanso di erronee interpretazioni si osserva che l'idea di sollievo orgiastico, è da assumersi *semplicemente* come l'eliminazione temporanea della noia o stato spiacevole di tensione o di depressione psichica, cioè come una specie di antidoto alla nostra nevrotica società.

Appare perciò chiaro che il film, una volta inserito nei valori sociali e culturali abbia stabilito dei contatti sempre piú intimi fra la condotta degli individui e quei valori oggi contraddistinti da una mutevolezza, in passato sconosciuta e facilitati in questo divenire continuo dalle conseguenze di due guerre mondiali che hanno alterato rapporti sociali, etici, psicologici e dato luogo dovunque a stati intensi e variabilissimi di tensione nei vari stati di cui sono composte le collettività. La cultura poi intesa come sintesi di tutte le manifestazioni intellettuali e le istituzioni, e nel caso in esame, il film, non operano in una maniera impersonale, senza contare i rapporti che si stabiliscono fra cultura e personalità, rapporti in cui ciascuna dà o prende reciprocamente qualcosa. Ma, a questo punto traspare la necessità metodologica di restringere il campo di osservazione ad un duplice fenomeno: l'azione del film sul pubblico e quella che il pubblico può esercitare sul film, azione che si concreta in un giudizio di approvazione o di disapprovazione. Riguardo il primo aspetto sono talvolta state emesse conclusioni affrettate, nelle quali il lato negativo ha ricevuto particolare risalto, e generalizzazioni sono state enunciate in una materia tanto delicata e permeata di subbiettivismi. Lasciano quindi perplessi nella loro capacità di essere veramente rappresentative talune statistiche raccolte da distinti psicologi americani, giacché il numero dei casi considerati e studiati mediante questionari, è statisticamente troppo limitato perché si possa desumere anche delle semplici probabilità, e piú perplessi ancora lasciano talune idee come quella sottolineata da Kracauer il quale in certi film ha per converso voluto vedere una espressione dell'« inconscio collettivo ». Il Kracauer, cita ad esempio il famoso film tedesco *Il gabinetto del Dottor Caligari*. Questo film rivelerebbe la caratteristica della psiche di masse e di conseguenza la sua azione sull'opera artistica. Caligari, lo psichiatra pazzo simbolizza il potere senza rimorso che è simbolicamente abolito. Orbene, adottando l'identico modo di interpretazione si potrebbe affermare che un film comico che esprima l'humour piú spassoso autorizzi a ritenere l'esistenza di un « inconscio collettivo » che ha solo di mira un perenne godimento. Le due esagerazioni non potrebbero risultare piú false, e non va dimenticato che il film non è solo questione artistica, ma altresí economica. In America alla fine del 1947 erano investiti nell'industria cinematografica oltre due miliardi di dollari; a queste cifre colossali si deve pur contrapporre

un reddito. Quale meraviglia dunque se nella ricerca di un utile, produttori, registi, utilizzino le idee piú impensate e personali, sicché l'attribuirle come patrimonio psicologico della massa significa attuare una specie di estrapolazione di assai dubbio valore. Altri, pure in America, hanno osservato che le indagini sia sul film come valore sociale, sia sui fattori che hanno esercitato una influenza sulla sua accettazione da parte del pubblico, sono scarse, e uno studio attuato nel 1933 ha posto solo in discreto risalto taluni effetti nocivi del film sui bimbi e gli adolescenti in quanto esso risveglia precocemente istinti deteriori, provocando pure una eccitabilità ed erotismo che, o sfiorano, o raggiungono ed oltrepassano la soglia della normalità per entrare in quella del patologico. Responsabili di una condotta abnorme sono in particolare i film criminali perché finiscono quasi coll'idealizzare l'azione delittuosa e la figura di chi la compie, né meno deleteria è l'ondata di sessualità che scorre dal nastro volubile di celluloide impressa. Si deve però osservare che gli effetti del film non sono identici nei diversi individui, ma in gran parte risultano in relazione alle origini sociali, economiche, culturali degli individui, sicché ciò che può aver determinato uno schock psichico in taluno, lascia indifferente un altro. Un giudizio sicuro non si avrebbe circa gli effetti del film su un dato pubblico, o meglio sulla ripartizione dei suoi effetti se non a patto di attuare rilevazioni molto numerose ed accurate. Questa sembra una possibilità in gran parte preclusa, perché si può ragionevolmente presupporre che molti o non fornirebbero risposte, o ne fornirebbero incomplete e reticenti nella tema di svelare intime debolezze. Queste rapide considerazioni allontanano vieppiú dall'idea di un *simbolismo incosciente collettivo* che si riflette nel film. A dimostrar ciò sta in gran parte la non calorosa accoglienza che il pubblico e una parte della critica riservano a questi film che nella percentuale delle produzioni occupano un posto notoriamente ridottissimo. Viceversa il film, oggi piú che in passato consente di tradurre in sequenze piú o meno artisticamente felici il significato delle relazioni reciproche fra gli individui e l'ambiente in cui vivono, e ciò non soltanto in un senso passivo, ma come espressione di una psicologia che nel rinnovarsi continuo intorno a taluni motivi fondamentali vede la sua principale ragione e giustificazione di vita, ed ecco perché tutte quelle espressioni che trascendono da quest'esigenza, in quanto vogliono essere solo atteggiamenti isolati, di raro hanno un pubblico, e se lo hanno vi è da chiedersi quanti in esso siano veramente convinti, o quanto vi sia di affettazione.

Il Fearing (1) rileva in senso generico che, attualmente il film aiuta l'individuo a dare una struttura al suo mondo. Ciò, osserviamo poi, può attuarsi o per imitazione, o per suggestione, o per l'una e l'altra combinate, o infine attraverso ad un operare del tutto razionale da

(1) F. Fearing: *Influence of the Movies on Attitudes and Behaviour*, pag. 70-71. Si vedano pure i lavori pubblicati dal Fondo Payne nel 1933, New York.

cui è estraneo ogni motivo sul tipo di quelli accennati. Oggi, con una terminologia d'uso corrente, affermiamo la necessità di organizzare la nostra vita, e questo per usar le parole del Fearing, è un principio psicologico non estetico senza cui è impossibile capir la natura e i risultati dell'incontro del film colla cultura umana. Esso esprime una basilare ed organica relazione fra film e vita. Vi è in queste parole, si vorrebbe dire un entusiasmo forse troppo sentito, ma in parte spiegabile col fatto che il film americano realizza con notevole fedeltà l'ambiente e la vita americana nei vari stati di individui di cui risultano, e questa identificazione ideale fra pubblico e film è uno dei moventi principali dello sviluppo dell'industria cinematografica negli Stati Uniti. In Europa invece le condizioni psicologiche or accennate non si verificano su scala cosí ampia e la realtà vi appare ben di spesso sopraffatta dai valori artistici, estetici, espressioni invece della personale psicologia dei registi. Non deve pertanto far meraviglia che il film europeo sia stato tacciato di sensibile falsità e di retorica e perfino in certo modo di mortificare gli slanci e gli entusiasmi della vita. E ancora il Fearing che, nel film americano vede: una manifestazione di piú ampio ottimismo rispetto a quello europeo, specialmente tedesco che invece tende e prelude a disgrazie, pericoli ed anche alla morte, o si estrinseca in un umorismo piuttosto grasso e pesante che desta una specie di commiserazione.

Questi rilievi tuttavia non debbono essere intesi in senso assoluto, essi cercano di esprimere talune tendenze ed è noto che il dire « tendenze » implica qualcosa di variabile e di relativamente non definito in guisa sicura ed inequivocabile.

Alcuni rapporti fra il film ed i valori sociali in particolare

La distinzione qui attuata fra i rapporti che il film ha coi valori sociali in genere ed in particolare non è intesa a stabilire una frattura ma semplicemente la si vuol far coincidere col tentativo di chiarire meglio attraverso all'analisi ciò che in sé non è che fusione di diversi elementi, ciascuno di essi con funzioni proprie e regolato da reciproche inter-attrazioni. Va quindi premesso che storicamente il film iniziò come semplice divertimento basato sul motivo del lucro, ed è solo in un secondo tempo che, grazie al progresso tecnico, accanto al lato puramente commerciale si stabilí e sviluppò con alterna vicenda di criteri quello artistico. E' stato giustamente osservato che: la tecnica è diventata un elemento di primaria importanza nella costituzione dell'ambiente psicologico moderno. Il prodotto tecnico con una vita autonoma si stacca dall'individuo obbligandolo ad affrontare nuove situazioni (1). Oggi la tecnica penetra dovunque e nell'arte essa acquista la caratteristica di sviluppo di mezzi divulgativi. Per quanto concerne il film è sufficiente ricordare che la tecnica non solo è in grado di for-

(1) Miotto A.: *Psicologia del comportamento sociale*, pag. 105.

nire una visione completa della realtà fondente immagini, suoni, rilievo, ma, ci si perdoni l'espressione, ben si può dire che la tecnica moderna di ripresa cinematografica può raggiungere ed esprimere una specie di elemento metafisico assolutamente ignoto al teatro anche nelle forme surrealistiche piú ardite. La letteratura, la radio, la stampa, il folklore, la musica, la moda, l'architettura, a tacere della enorme congerie di interessi economici, finanziari, industriali sia nazionali che internazionali partecipano nel dar vita ad un prodotto psicologico-commerciale a cui sono interessati sotto l'aspetto etico la religione e lo stato. Non è forse arrischiato affermare che il film richiama in sé il maggior numero dei piú svariati valori, fra questi, taluni finiscono coll'essere assorbiti ed a vivere in funzione del tutto organico che con essi è stato realizzato: il film; altri invece mantengono una distinta fisionomia facilmente rilevabile; ne sono tipico esempio i valori della critica d'arte.

Ma sotto la configurazione psicologica occorre chiedersi quali sono i valori che il film moderno sviluppa nei suoi soggetti. Questi valori è evidente che non possono derivare se non da aspetti diversi della condotta umana ora in accordo ed ora in disaccordo colla tradizione, ed ora svolti secondo le linee di una realtà scevra di complicazioni intellettualistiche, ora, ma assai piú raramente sviluppati nell'ambito del fantastico, e del grottesco, e perfino dell'orrido. Spetta al film descrivere, sottolineare, adattare a seconda dei casi ai gusti del pubblico gli anzidetti elementi.

Senza pretendere di stabilire una completa classificazione dei valori posti a base del film d'oggi, è forse sufficiente rilevare che essi sono rappresentati o dall'elemento erotico nelle sue complesse ed intricate sfumature di egoismo, di dedizione, di falsità, d'orgoglio, di desiderio di affermazione e di rinuncia, oppure magnificano l'ingegno e il lavoro o intessono l'elogio della vita semplice, o enfatizzano la potenza del denaro secondo uno stile che dissimuli al massimo l'aspetto materiale ad onta che nella società moderna l'affermazione del denaro appaia sempre piú brutale e subdola al contempo. Cosí a ben osservare fra la febbre degli alti guadagni cui tendon le produttrici e gli ideali che di frequente presentano, esiste una specie di intima contraddizione, e quel falso idealismo viene, con una spiegazione abbastanza curiosa, ricollegata dalla Powdermaker al fatto che, non possiamo dimenticare la primitiva credenza cristiana che il far soldi è antitetico alla salvezza dell'anima e che il guadagno per se stesso non è un legittimo scopo della vita. Tanta sensibilità però in uomini d'affari appare piuttosto problematica e la spiegazione di essa sfiora l'ingenuità, molto piú vicino alla realtà, è il ritenere che avvengano per cosí dire dei compromessi fra la consapevolezza di una particolare peccaminosità del denaro e talune categorie di necessità subbiettive (lusso, smania di divertimenti, desiderio di emergere) che possono esser soddisfatte da una condotta che nel tentativo di realizzar denaro non

bada talora neppur a scrupoli. Si è rilevata questa circostanza giacché essa appare in piú di un film, e la contraddizione sopra rilevata è tipica espressione di una élite eminentemente ristretta ed individualista. Ma, si deve altresí ricordare che il film moderno insiste pure sui valori dell'amicizia, dell'eroismo ed infine, ma piú di raro il film moderno occidentale considera i valori politici e quelli economico-sociali. Una sfera d'azione totalmente diversa dal film come divertimento è costituita da quello scientifico, educativo, di istruzione professionale, e da quelle rapide sintesi di avvenimenti vari del giorno che potrebbero definirsi cronaca visiva.

Le piú recenti tendenze del film e l'azione del pubblico

Prima di profilare le osservazioni, oggetto di questo paragrafo, è necessario a scanso di equivoci, sottolineare che il loro significato pur derivando da fatti, è solo congetturale, in altre parole si tenta di determinare con maggior o minor probabilità l'esistenza di determinati fenomeni collegati da un carattere generale che sembra deducibile dalla loro frequenza.

A questi fenomeni si è riservato in nome di « tendenze » che coglie l'aspetto per lo piú dinamico evolutivo ed involutivo, unito ad una componente di incertezza che appare tanto piú importante quanto piú si tratti di complessi fenomeni di ordine psicologico caratterizzati da reciprocità di rapporti fra individui e società intesa come insieme di manifestazioni.

Non può sfuggire anche alla piú succinta disamina la straordinaria influenza che il fattore « moda » esercita sul film. Se la moda in genere esprime forme nuove, o è reminiscenza di forme antiche, essa appare colla tipologia dapprima dell'individualismo ed anche della originalità, ma poi col diffondersi ottiene quasi inconsciamente due scopi: 1) l'autoeliminazione entro periodi di diversa durata per effetto della sazietà o della noia che accompagna quei bisogni meramente subbiettivi che non hanno un limite nei mezzi atti a soddisfarli quando, per paradossale che sembri, sono già soddisfatti; 2) la moda crea di conseguenza le condizioni per l'affermarsi di nuove forme.

Questa ambivalenza del concetto di moda in ciò che ne è l'operare suo riceve speciale impulso dal desiderio di lucri maggiori che spinge i produttori, i registi, gli artisti, alla ricerca di sensazioni nuove da procurare al pubblico che, proprio per effetto di questa politica finisce col diventare vieppiú critico ed esigente. Una delle vittime piú illustri di questa trasformazione di gusti è stata il divismo. Gradualmente le « vamp » ed i « divi » sono scivolati nel silenzio. Giustificar ciò colla volubilità del pubblico è insufficiente ove non ci si colleghi a motivi piú lontani e forse perciò meno percettibili. Sorto in Europa, il divismo trasmigrò in America dove trovò terreno fertilissimo al suo sviluppo e ritornato successivamente ai paesi suoi d'origine vi portò

la documentazione piú chiara del trionfo di alcuni, anzi di pochi, tipi di donne e di uomini che fondevano erotismo, sensualità e mania di sperpero.

Il divismo si presenta come fenomeno psicologico o del tempo di pace, allorquando il pubblico sembra quasi cercare nel film un surrogato all'uniformità di vita che pervade dal piú al meno ciascuno e pertanto le vicende turbinose ed infarcite di romanticismo patologico interpretate dalle « vamp », dai « divi », forniscono quell'eccitante, e quello sfogo psichico che può esser costituito anche da una commozione fino alle lacrime, ovvero il divismo prospera ugualmente bene nella mentalità inflazionistica che caratterizza il dopo-guerra ed è sintomatico osservare che « esso » si sviluppò dopo la prima conflagrazione, con un ritmo che prima gli era sconosciuto, e come manifestazione di una società in cui il credito di un banchiere privato, o di un grande industriale, venivano nella mente di molti misurati dal lusso e dal numero delle rispettive amanti, piú che dalle reali consistenze, insomma, non ci si fraintenda, se si assume il divismo come espressione parziale di un'epoca capitalistica decadente che ha perso in impulsi creativi e in aggressività.

Ma, perché il divismo non ha ritrovato un periodo di fortuna nell'attuale dopoguerra? La risposta appare alquanto complessa, ammesso che sussistessero le condizioni del primo dopo-guerra mondiale, si doveva ripresentare il divismo secondo una nuova formula, altrimenti il rischio dell'insuccesso sarebbe diventato certezza e può darsi sia stata l'impossibilità nell'individuare la formula nuova a dissuadere di percorrere una via già battuta, ma ciò non giustificherebbe la decadenza totale del divismo perché, il motivo addotto concerne esclusivamente l'ambiente della produzione e non il pubblico. Altri motivi vi debbono dunque essere; infatti l'attuale società, specie quella di ogni stato europeo sta lentamente rimarginando le ferite di un dopo-guerra apocalittico, in cui le coscienze individuali a fatica si accorgono dell'enorme cumulo di valori morali che sono andati distrutti e che occorre invece riportare alla luce. Vi è dovunque un senso di sfiducia, un ribollire di idee che ad una violenza del passato un'altra vorrebbero sostituire sotto l'etichetta della legalizzazione da parte dello Stato. Leviathan, che assommi e ridistribuisca ogni ricchezza colla fredda meccanicità di una calcolatrice. Orbene andrebbe errato chi considerasse solo in superficie tendenze ed idee che nell'intimo loro esprimono quella perenne aspirazione al miglioramento che spinta al parossismo da necessità imprescindibili tenta giustificarsi nel suo agire irrazionale, con motivi, per cosí dire, ancor piú irrazionali. Orbene, in un simile clima c'è da chiedersi come potrebbe prosperare la categoria di film di soggetto divistico che descrive e idealizza una vita artificiale e viziosa di etére e di nababbi. Sarebbe stato quanto mai impolitico insistere su quei temi, d'altro lato il pubblico dei cinematografi oggi intende ritrovare nel film qualcosa che

lo rasserení, che lo commuova ma di una dolce commozione, che gli idealizzi quanto vi è di buono nella vita e che sopratutto gli crei per qualche ora una piacevole illusione, un blando fantasticare contemporaneo e posteriore al film cui ha assistito e che lo aiuti a ritrovare l'equilibrio di nervi e delle sue facoltà psichiche provate dalle preoccupazioni e dal lavoro della giornata, attraverso un'aura di ottimismo. Gradualmente si assiste cosí al costituirsi di un nuovo ambiente psicologico del film che pur essendo in contatto intimo con quello sociale conserva una distinguibilità ed autonomia di caratteristiche sopratutto di tipo culturale e di sensibilità.

Ci sia concesso l'aprir qui una parentesi di indole generica che porta sostegno a quanto si è ora scritto. Osserva il Miotto che, mentre l'ambiente sociale è formato dalle relazioni concrete da individui, da contatti fisici (questo è il significato della densità sociale) l'ambiente psicologico è formato dalle relazioni tra l'individuo, l'attività mentale ed affettiva di un altro individuo o di un gruppo sociale e cosí può esser considerato sotto due punti di vista. Il primo è evidente: l'individuo può entrare nella sfera d'influenza di un'opera scientifica, tecnica, artistica, letteraria, e può adottare l'atteggiamento di un'altra persona come modello di vita (1).

Circa il secondo; quello cioè che concerne la mentalità del gruppo, è sufficiente ricordare che il vecchio concetto di « anima collettiva » indica secondo Blondel: l'insieme di sentimenti, delle rappresentazioni, delle volizioni comuni ad un gruppo; il che significa che l'anima collettiva non rappresenta una specie di realtà al di fuori ed al di sopra delle coscienze individuali e Durkheim osserva infatti che: se si può sotto taluni aspetti affermare che le rappresentazioni collettive sono esterne nei confronti delle coscienze individuali, ciò dipende dal fatto ch'esse non originano dagli individui considerati isolatamente ma dal loro raggrupparsi, il che è ben diverso.

Secondo un significato del tutto generale, l'anima collettiva, testimonierebbe l'addensarsi di un giudizio, o di una valutazione, o di una impressione, o di un sentimento, che è comune ad un numero tale di individui per cui con evidente arbitrio esso viene assunto, e qui è l'errore, come valore generale a se stante ed esteso al resto della collettività.

Cosí, per rendere concreta l'idea or esposta si dice che un film ha riscosso successo o insuccesso non sulla base di pochissimi giudizi entusiastici e di altri pure pochissimi deprimenti, ma fondandosi su una *moltitudine* che piú o meno e salvo lievi sfumature si è espressa nell'uno piuttosto che nell'altro senso, in altre parole, e qui ci si riallaccia al « divismo », esso è tramontato perché, ad un certo momento fu colpito da un giudizio-medio che egli era sfavorevole, unitamente ad altre circostanze che si sintetizzano in una, il perenne evolvere verso nuove espressioni artistiche piú o meno felici. Que-

(1) Miotto A.: *op. cit.*, pag. 95.

sto giudizio-medio, appare pertanto quello dotato di maggiore probabilità e sarebbe interessante la possibilità di realizzare degli studi sorretti da un supposto quantitativo, cioè statistico.

Ma il declino fino all'esaurirsi delle simpatie del pubblico nei confronti del divismo può essere spiegato con un tentativo di interpretazione a sfondo psicanalitico.

Il divismo femminile e quello maschile sono da considerarsi separatamente e per ciascuno di questi è da investigare in parte in via sperimentale ed in parte in via intuitiva su ciò che si può supporre avvenga nella psiche, o meglio nell'inconscio del pubblico femminile e maschile. Sia detto senza equivoci che i risultati che verranno esposti a null'altro aspirano se non che ad una piú che modesta probabilità di cogliere qualche aspetto.

Rispetto al divismo femminile il tipo di spettatrice-media, ed è questo un concetto complesso perché assomma in realtà ad una serie di caratteri che dovrebbero esser tenuti distinti come, l'educazione ricevuta, l'età, il sentimento religioso, etico, quello della famiglia, la smania di lusso, di godimento, può dapprima esser attratto per curiosità verso quelle donne che sullo schermo impersonavano la quintessenza di tutte le complicazioni romantiche, sentimentali in un'aureola di sfarzo e di piacere, ma il ripetersi di determinate situazioni ne fece risaltare i difetti che prima erano sfuggiti, sicché il modello rivelò delle pecche. Ma il tratto essenziale parrebbe doversi trovare nell'essersi la spettatrice-media, ad un certo istante sentita per cosí dire soverchiata dalla personalità che agiva sullo schermo ed insensibilmente si svilupparono odio ed invidia derivante dall'impossibilità di emulare il modello che prima era oggetto di ammirazione e di amore; odio ed invidia che in apparenza sembrano erompere in maniera quasi improvvisa, ma che in effetto derivano da un intricato sovrapporsi di immagini, di sentimenti, di idee rivissute nei momenti piú svariati della vita. Ove si accolga questa spiegazione ci si ricollegherebbe al fermarsi di un complesso di inferiorità che condurrebbe alla anzidetta conseguenza.

La svalutazione invece del divismo maschile, sempre da parte della spettatrice-media sembrerebbe trarre origine da un motivo di carattere ancestrale. Chi ricorda i volti e gli atteggiamenti di qualcuno, pochissimi in realtà, dei divi del passato avrà facilmente rilevato che in essi predominava un elemento di effeminatezza, anche quando dovevano assumere aspetto rude. Orbene se all'inizio e per qualche tempo le simpatie del pubblico femminile furono attratte dalla delicatezza dei tratti; dalla raffinata eleganza, è per altro osservazione di dominio comune che la donna *istintivamente* diffida dell'uomo effeminato, poiché non le procura quella netta sensazione di sicurezza fisica, morale e quella di sentirsi difesa in ogni evenienza, sicché svanite le prime simpatie pel tipo maschile « principe azzurro irraggiungibile » ed anche pel fatto che contemporaneamente lo sport idealizzava o meglio recava su tutti i campi in trionfo il tipo atletico, il divismo maschile

scivolò nell'ombra. Ancora una volta e rapidamente la falsità doveva cedere davanti alla realtà senza commenti. La decadenza del divismo femminile nella considerazione del pubblico costituito da spettatori sembra ripetere motivi sotto un certo punto analoghi a quelli piú sopra profilati pel divismo femminile.

Vi fu indubbiamente, durante un primo periodo una infatuazione del pubblico maschile per queste attrici, tale infatuazione riconosceva l'unico motivo nel complesso sex-appeal attorno a cui si svolgeva un giuoco torbido di fantasia, ma d'altro lato spesso nei film che segnalavano i trionfi di una diva, il compagno di recitazione sosteneva ruoli di scarso rilievo e la parte riservatagli ne faceva il succube dei mille capricci della diva, e di raro gli si consentiva di affermarsi con una personalità. Tale difetto, rilevato dalla critica portò in seguito a mettere a lato delle dive attori di pari livello, si ebbe cosí l'epoca delle « coppie famose » ma ciò che conta di rilevare qui è, che, lo squilibrio originario fra dive ed attori stimolò probabilmente nel pubblico maschile il formarsi di uno stato d'animo piú o meno cosciente contro questo tipo di attrici che all'uomo infliggevano una vera mortificazione.

Riguardo al giudizio degli spettatori sui divi esso si fondava sopratutto su un fattore psicologico e su uno di valutazione fisica: l'uomo in genere si vede psichicamente sminuito nei suoi valori ed altrettanto gli succede quando si consideri l'aspetto fisico allorquando vede idealizzati tipi psichicamente e fisicamente orientati verso la femminilizzazione.

Profilato il divismo in tali termini, si può tentarne in breve una interpretazione psicanalitica piú generalizzata. La fase di favore di cui godette il divismo pare rappresenti una « libido sublimata » in senso freudiano, cui si collega un processo di inconscia identificazione fra il soggetto singolo ed il gruppo rispetto al modello che è presentato sullo schermo. In seguito invece, per le ragioni piú sopra accennate, si attua una rivolta del singolo contro l'ego collettivo che fino allora aveva dominato sfruttando l'adattabilità ed il facile spirito di distacco da valori espressionistici che parevano intoccabili, ma che l'esperienza e il dinamismo dei fenomeni sociali in precedenza vissuti, non avrebbero dovuto far ritenere duraturi. La ribellione del singolo si dilata, investe il gruppo e si entra in un altro periodo in cui riuscirà assai piú facile ai registi imporre alle folle nuovi tipi sia nell'aspetto psichico che fisico. Tuttavia non si può disconoscere che il sopravvivere di taluni nostalgici di forme passate non è da escludersi, e questa sopravvivenza starebbe a dimostrare che una parte, sia pur minima, è tuttora *condizionata* da un insieme di impressioni collegate a determinati tipi di attori e di attrici, i divi e le star. In ciò non vi è nulla di illogico e di strano, almeno per coloro che pensano in via di probabilità.

Da quali tipi di attori e di attrici sia stata caratterizzata la reazione al divismo non è difficile da intuire. Il film d'oggi ha portato sugli schermi dei buoni attori e delle buone attrici, ha soppresso la frattura che esisteva fra i campionissimi e gli altri attori in genere, con ciò non

si vuol intendere che il risultato sia stato quello di raggiungere una piatta mediocrità, per contro ne ha guadagnato la maggior verosimiglianza pur filtrata attraverso l'intelligenza e la sensibilità dei registi, il cui compito è sotto qualche aspetto diventato piú delicato negli accorgimenti e nelle scelte, ne è poi derivato un maggior equilibrio fra le personalità degli attori, e delle attrici di primo piano nei confronti degli altri che con loro agiscono, equilibrio che sembra desiderabile specie se nel cinema si intende far dell'arte e non del funambolismo ricco di retorica e vuoto di concetti.

Se ora si considerano i tipi ideali femminili e maschili che agiscono nel film d'oggi nel loro aspetto psicologico risultano con sufficiente chiarezza alcune tendenze. Il fattore dell'attrazione sessuale vissuto nelle piú svariate sfumature tuttora costituisce il tema fondamentale cui si cerca di far aderire al massimo l'attore o l'attrice. Piú specificatamente nel film vengono attualmente descritti un ideale di uomo franco, sicuro, cui il lavoro non dispiace ed un po' brutale comunque ciò avviene secondo una ricetta che salva in parte la forma, d'altra parte il tipo ideale di donna sullo schermo è contraddistinto da carattere dolce, affettuoso, pur conservando un tanto di iniziativa propria che le permette talvolta di esser di aiuto prezioso col consiglio e coll'opera al compagno. Si è detto di tendenze perché in fatto anche il film attuale ha le sue donne perverse, volubili, e che paiono dominate unicamente da una sessualità incapace di sollevarsi al di sopra del contenuto materialistico, e pure il film presenta attori che nei ruoli sostenuti o sembrano eccedere nella debolezza, nell'ignavia, o scendono addirittura al delitto o fanno prova di assoluta assenza di scrupoli, o infine appaiono piú simili a bruti che ad esseri umani.

Il Fearing, a proposito dei vari tipi di donna che di preferenza sono recati sugli schermi internazionali, osserva che la cinematografia americana punta di spesso sulla good-bad-girl che a differenza della prostituta non è cattiva, ma appare tale, e si vorrebbe aggiungere che sembra abbia in sé la capacità di riabilitarsi.

E' poi significativo aggiungere che, recentemente uno studioso americano, basandosi sulle indagini di psicologi e psicanalisti abbia sintetizzato in sette punti il ritratto della *donna americana,* come sia facile constatarvi numerosi punti di contatto fra le donne del film e quelle della vita negli U.S.A. Le americane sono le piú viziate ed egocentriche del mondo, sono straordinariamente aggressive, sono le piú infelici ed insoddisfatte, posseggono minor femminilità e s'interessano meno agli uomini, costano troppo, sono piú inquiete, sono dotate di minor spiritualità ed individualità delle altre donne (1). Insomma si sarebbe tentati di dire che il difetto di individualità sarebbe imputabile ad una specie di standardizzazione dei cervelli.

(1) Leland Stove: *Critica della donna americana* in « Selezione del Reader's Digest », Dicembre 1949.

Una piú intensa dissociazione fra le componenti di bontà e di perversione femminile si riscontrerebbe nel film inglese, dove la donna, inizialmente buona, arriva ad assumere abitudini riprovevoli per colpa dell'uomo che le è vicino, sia per fatto di imposizione che di suggestione.

Il netto distacco invece fra i due tipi psichici di donna è conservato nella cinematografia francese che, per usare una espressione iperbolica, non vede se non angeli o demoni, concezione questa che pur delineata in alcuni pregevoli saggi, sembra insistere su forme stanche e decadenti.

Quanto alla cinematografia tedesca ed a quella italiana, esse hanno rispettivamente tratteggiato tipi di donne o molto complesse e cerebrali, ora fredde ed ora passionali, o è emerso come nella nostra puramente l'elemento passionale ma contenuto nei limiti di un'umanità piú reale, piú sciolta da arzigogoli psicologici.

Forse piú difficile è il tentativo di stilizzare in breve i tipi psichici maschili, comunque sembra esservi dappertutto una nota caratteristica dominante, il tipo maschile esprime carattere forte, decisione, coraggio, abilità nel districarsi anche nelle situazioni piú complicate, generosità, spirito di avventura, una notevole facilità a commuoversi, la tendenza a superare i convenzionalismi. Il dinamismo psichico è intenso, ma talvolta è soggetto a periodi di notevole depressione cui subentra rapida la ripresa; si è davanti cioè ai casi detti « ciclotimici » di Kretschmer; meno frequente invece appare nel film il tipo opposto; lo schizofrenico, caratterizzato da dissociazione fra volontà e vita affettiva, il che in pratica nè fa un egoista freddo, un essere chiuso, un pessimista, laddove il primo tende spontaneamente ad una visione piú rosea della vita. Pur non pretendendo di enunciare un'idea del tutto incontrovertibile, ci sembra che la cinematografia americana abbia presentato gli esempi piú noti di questi due tipi di attori, senza contare altri tipi a carattere psichici misti voluti da nécessità artistiche.

Anche nelle altre cinematografie si ripetono per lo piú la preferenza pei tipi riscontrati nel film americano, ma differenze sorgono inevitabili per effetto dei diversi valori culturali, sociali, morali, religiosi, economici che formano le società europee in confronto a quella americana in cui la vita con tutti i problemi che essa offre pare vengano affrontati con maggior serenità, e sicurezza in uno spirito di piú ampia collaborazione e con un rispetto per l'individuo come personalità che altrove è pressochè sconosciuto. E' forse questo culto ultraspinto per l'individuo che non riesce a dimostrare appieno le conseguenze del divorzio. Chi osservi attentamente il film americano, con difficoltà riesce ad afferrare il senso di disgregazione familiare che ci si aspetterebbe, quasi sempre la pratica scorre liscia ed il divorzio altro non sembra che un comodo mezzo per legalizzare mediante un successivo matrimonio una precedente illegalità, tuttavia nei film americani i valori famigliari appaiono piú di superficie che di profondità.

Importanza estetica della élite cinematografica

Se il film considerato sotto l'aspetto psicologico ha rivelato, specie in questi ultimi quindici anni, una progressiva tendenza evolutiva che è consistita sopratutto nello spogliarsi al massimo delle numerose falsità che lo circondavano, è pur vero che una sensibile trasformazione si è avuta nei tipi fisici vale a dire nelle costituzioni degli attori e nelle attrici dello schermo.

Per meglio comprendere questo fenomeno è opportuno un richiamo ad idee svolte altrove (1) qui riassunte per comodità. Si scriveva allora: Dal punto di vista della biotipologia sociale, nessuno vorrà misconoscere né l'importanza del film come elemento che agisce sulla valutazione estetica del corpo umano e indirettamente sulla scelta sessuale, né come mezzo per conoscere e descrivere quale sia l'ideale della bellezza in un dato momento.

Anzitutto, le forme dei grandi attori dello schermo rivelano le valutazioni estetiche dell'oligarchia artistica che li sceglie e li impone all'interesse dei grandi pubblici, ma ciò che piú importa è che essi influiscono sui gusti degli spettatori, raffinando dapprima la sensibilità e le esigenze estetiche dei ceti superiori, penetrando poi nell'animo di tutti, fino a trasformare gli apprezzamenti, le preferenze, le valutazioni della bellezza corporea da parte della popolazione in generale.

Si citavan allora casi tipici di artiste del film prese a modello specie da parte dell'elemento femminile, sia delle classi socialmente ed economicamente piú elevate, sia delle piú modeste, quasi che ad ogni imitatrice bastasse la temporanea illusione di identificarsi per qualcosa ad una celebre diva. Tendenze analoghe all'imitazione degli artisti s'erano pur sviluppati per l'eleganza e gli atteggiamenti cinematografici di qualche strato della popolazione maschile. Appariva quindi assai probabile l'influenza del cinematografo sulla scelta sessuale, su quella di caratteri fisici della prossima generazione, fenomeno giusto che appartiene alla categoria di quelli definibili « a lunga scadenza ». Nelle conclusioni di quello studio riguardante la costituzione degli attori dello schermo si arrivò a stabilire che: l'attore tipico del cinema era longilineo stenico e più precisamente realizzava il tipo atletico, l'attrice tipica era una longilinea astenica ipertiroidea con antagonismo. Il caposcuola dei costituzionalisti italiani Pende (2) nel condividere la classificazione proposta per l'attrice tipica riteneva si potessero aggiungere ad essa delle note di leggero ipoovarismo e di ipertimismo. Ciò spiega non solo la statura leggermente superiore alla media ed il peso deficiente, ma la loro emotività estetica e la loro personalità spesso sessualmente ambivalente. Quanto agli artisti dello schermo, secondo Pende, essi rivestivano i biotipi piú vari a seconda degli speciali tipi umani

(1) R. Maggi: *La costituzione degli attori dello schermo*, in Biotipologia delle aristocrazie, Vol. IX, Pubblicazione dell'Università Cattolica di Milano 1936.

(2) N. Pende: *Trattato di Biotipologia Umana*, Milano 1939, pag. 527.

che devono impersonare (tale aspetto era stato messo in dettagliato rilievo dallo scrivente in un punto intitolato: Costituzione e ruoli artistici). Ma negli artisti dello schermo, famosi per bellezza maschile, egli ritrovava le stesse note d'ipertiroidismo; ipertimico e con ambivalenza di forme sessuali che sono comuni del resto a tutti gli uomini che si avvicinano all'Apollo del Belvedere. Tuttavia dalla pluralità di tipi costituzionali maschili ne era emerso uno che fu possibile di documentare statisticamente, in netto sopravanzo rispetto agli altri, quello ora citato e caratterizzato dalla costituzione atletica.

Che cosa sia avvenuto pei tipi costituzionali di attori e di attrici che il film ha presentato da allora (1935) ad oggi sembra relativamente facile da rilevare.

La scelta del tipo degli attori si è orientata in maniera ancor piú accentuata verso quello iperstenico, atletico. In tal modo si è forse inteso quasi inconsciamente di contrapporre sullo schermo un tipo identico rispetto a quello che furoreggia sui campi sportivi, ma... nobilitato dall'arte, anche quando esso manifesti una certa dose di brutalità.

Fra le attrici domina ancora il tipo longilineo, ma nel tempo esso ha perso talune di quelle caratteristiche di astenia intensa contro cui fin dal passato si erano rivolte le critiche estetiche e quelle degli eugenisti. Oggi, per le artiste non si pone piú la preoccupazione di superare un certo peso, al contrario vi è quella di non perderne. Ma, la struttura « courvacious » o rotondeggiante sino ad assimilarsi con quella del tipo breve non si può dire sia riuscita ad imporsi. Il lancio di artiste di questo tipo è stato praticamente molto ristretto. Sono soltanto tramontate la « donna crisi », la bellezza antimaterna. L'ideale di bellezza corporea e nel viso è ancora longilineo, ma nei confronti precedenti esso rivela una minore astenia e talora anzi appaiono frequenti artiste longilinee-steniche.

Questo tipo di bellezza sembra domini incontrastato nell'esempio fornito dai corpi di ballo, in cui le componenti sono scelte con i criteri della piú rigida standardizzazione. Si potrà però obbiettare che l'ideale estetico è in tali casi determinato da esigenze artistiche affatto differenti da quelle che presiedono alla scelta delle altre artiste, e che, la suggestione in genere esercitata sul pubblico sarà differente nei due casi, perché nel secondo è in giuoco solo e null'altro che il « sex-appeal » piú o meno dissimulato, cioè una componente che non ha se non una influenza momentanea, non crea cioè uno stile, una moda di una certa durata come è avvenuto per parte di qualche grande artista.

Il tipo di bellezza standard è correlato sopratutto al furoreggiare del film-rivista, film di esclusivo, superficiale divertimento che costituisce una delle forme meno impegnative per le facoltà psichiche del pubblico di tutte le platee, che dietro di sé percepisce ancora gli anni duri della guerra.

Bellezza moderna in complesso non è dunque concetto invariabile. E' possibilissimo che fra pochi anni si sorrida di quello che attual-

mente incontra le simpatie della generalità, sia che questo ideale estetico venga da essa liberamente scelto, sia che le venga imposto con fini accorgimenti da quel variabilissimo fattore detto moda.

E' sufficiente ricordare che nell'Ottocento la passione pel tipo longilineo astenico arrivò perfino a manifestazioni morbose, e scrive il Boldrini: il tema romantico della consunzione, del mal sottile, della tisi, insomma della malattia specifica dell'abito longilineo, diventa espressione del gusto di certe classi verso un ideale di struttura.

Oggi invece, pur avendosi tanto nelle arti figurative che nel romanzo (vi fu sino a poco fa un rifiorire di letteratura di ambiente sanatoriale, di cui l'esponente piú illustre, ma non è il solo, è Thomas Mann) una prevalenza della costituzione lunga, si nota che essa « tende vieppiú a perdere quel tanto di patologico che le era collegato, nelle sue ere ectipie asteniche ».

Il Boldrini anzi fin dal 1932 si domandava se ai giorni nostri non fosse rilevabile un rifiorire del tipo brevilineo, in opposizione a quanto si era verificato in un passato non lontano. Si tratta naturalmente di tendenze, che, per prendere la fisionomia di un fatto assoluto ed incontrovertibile, debbono attendere che siano trascorsi periodi di tempo non determinabili, ma in ogni caso notevolmente lunghi.

Di queste tendenze estetiche era ben naturale che si facesse interprete prima d'ogni altro il film che è, in fondo, la maggior fabbrica del gusto in fatto di valutazione delle fattezze umane che possegga il mondo moderno. Vi è ancora da rilevare una sfumatura a proposito dell'attuale ideale di bellezza femminile. Non sarà sfuggito il fatto che le attrici dai capelli biondi, hanno ceduto di fronte alle capigliature scure. Non si parla piú o quasi di « bionde platinate » e forse ciò sta ad indicare l'orientamento verso un tipo di bellezza strutturalmente piú robusto, quello bruno, ed anche nel film il biondo vi è apparso in generale come piú fragile e delicato.

Il film psicanalitico

Al tentativo di svolgere per sommi capi l'argomento della posizione psico-sociale oggi tenuta dal film non poteva, né doveva sfuggire la comparsa fatta sugli schermi dal film psicanalitico. Ma in questo articolo conviene limitarsi a taluni aspetti piú appariscenti, presupponendo inoltre in chi legge la conoscenza almeno generale della dottrina-freudiana. Si è detto dottrina e non teoria, in quanto, una dottrina è un insegnamento in vista dell'azione (1) e si può aggiungere che essa è sino ad un certo punto inseparabile da chi lo ha insegnato, dandole contemporaneamente un carattere precettivo, a sfondo universale. Cosí accadde a Freud che dal campo delle malattie psichiche,

(1) H. Guitton: *Le rôle du temps dans l'édification des théories et des doctrines,* Parigi 1946.

passò poi a dare mediante il suo metodo talune interpretazioni, per altro assai opinabili, in quello delle arti (1). Il film psicanalitico ha sinora tralasciato di scendere nella parte piú scabra della dottrina freudiana che emerge dai complessi di Edipo e di Elettra, forse la ha solo sfiorata e neppure si è polarizzato sulla « libido in genere » o meglio sulle diverse manifestazioni di cui essa sta alla radice. Tuttavia l'accusa di pansessualismo da cui Freud ed i suoi allievi tentarono sempre difendersi sembra esser stata la responsabile della tardiva accettazione di talune sue idee anche da parte della corrente piú ortodossa (2). Ciò si dovette a quella pressoché tipica tendenza di coloro, che, essendosi impadroniti di idee originali, arrivano ad estensioni di esse ingiustificate. Lo Jung infatti osserva che: i tentativi di derivare una poesia di Goethe dal suo complesso materno; e di spiegare Napoleone come un caso di protesta civile e S. Francesco come un caso di rimozione sessuale ci lasciano profondamente insoddisfatti. Sono tentativi insufficienti che non rendono conto della significativa realtà delle cose.

Dove vanno a finire la bellezza, la grandezza, la santità? Queste sono pur vivissime realtà senza le quali la vita umana sarebbe estremamente ottusa. Riguardo il film psicanalitico, da non confondersi con quelli di tipo surrealista che, potrebbero invece diventar essi stessi oggetto di interpretazione psicanalitica, la questione sembra ridursi a due motivi che fra loro si compenetrano intimamente: in generale sull'esperienza dei film psicanalitici finora proiettati, la psicanalisi vi appare come metodo di investigazione delle attività psichiche incoscienti. In particolare come un mezzo di cura di talune malattie mentali provenienti da perturbazioni nella sfera dell'incosciente. Si vuol poi qui notare che si è notata, in qualche film di guerra l'applicazione della tecnica psicanalitica per rimuovere dei « complessi » collegati a traumi fisici che avevano come manifestazione psichica i tipi piú vari di amnesie.

Ma dove la psicanalisi ha senz'altro offerto alla macchina da presa ed al regista motivi assolutamente nuovi, motivi che solo potevano esser realizzati attraverso tecniche fini di dissolvenze, di soprapposizioni, di rallentamenti, di particolari prospettive e via dicendo, è stato quello dei sogni, che come è noto occupano nella dottrina freudiana una parte eminente. Nessun altro tipo di rappresentazione è possibile per questa categoria di manifestazioni che il film riesce invece a tra-

(1) Freud: *Un sogno d'infanzia di Leonardo da Vinci - Il Mosé di Michelangelo - Delirio e Sogni nella Gradiva* di W. Jensen (mediocre romanzo che si prestava agli scopi di Freud).

(2) Un grande clinico, il Murri, pur dissentendo dal Freud su molti punti ha scritto, con quella obbiettività che gli era propria: «E' merito del Freud d'aver tentato di conoscere questo inizio della funzione sessuale mediante le piú pertinaci ricerche. Invece è forse questa l'accusa piú comune che gli muovono quei suoi critici che sembrano aver scoperto l'etica dei nervi pudendi » (*Nosologia e psicologia,* pag. 161).

durre in quella che ne è la lievità delle immagini, la loro sequenza ed in quel senso di vuoto di indefinito che vi aleggia. Considerato sotto questo aspetto il film psicanalitico ha pronunciato una parola nuova e perché, vastissimo il campo delle malattie mentali, e illimitato quello dei sogni, sicché vi è da attendersi un ulteriore sviluppo che in tanto sarà facilitato in quanto nel pubblico si formi una certa corrente che della psicanalisi e dei suoi metodi abbia almeno una sommaria conoscenza. Il film psicanalitico esaminato in se stesso sembra cosí diventar l'espressione di una ricerca angosciosa diretta ad offrire nuovi stimoli alla attenzione ed alla curiosità del pubblico. In certo modo si arriverebbe a pensare nei confronti del film psicanalitico una interpretazione psicanalitica della psicanalisi da cui essó stesso trae origine. Se invece il film psicanalitico viene messo in rapporto coi riflessi cui può dar luogo sulla massa, la questione allora diventa particolarmente delicata in quanto il film psicanalitico potrebbe in taluni individui determinare conflitti di coscienza, senso di colpevolezza, una bassa valutazione di se stessi e dei valori che legano l'uomo alla famiglia ed alla società, il tutto risulterebbe aggravato dal fatto che la tecnica psicanalitica nei film non può che apparire molto rapida laddove la realtà sua è ben altra, cioè faticosa, lenta incerta (1).

Sono questi gli inconvenienti gravi rispetto a cui non vi è troppo da cincischiare a parole, e, per essere attenuati o rimossi bisognerebbe che il film psicanalitico si sforzasse di presentarci la sublimazione e non la degradazione degli istinti, il che è tanto piú necessario in un mondo come l'attuale che esce dalla piú terribile delle guerre.

Nel senso or detto, sembra si apra alla fantasia e al raziocinio una vastissima provincia che al bello nel senso dell'arte unisca un ideale di pensiero costruttivo. Si augurerebbe che pel film psicanalitico avvenisse qualcosa che in certo modo richiamasse a quanto Disney ha realizzato colle sue *Sinfonie,* allora, e non si vuol far dell'ottimismo, il film psicanalitico potrebbe assumere un ruolo educativo, una missione di bontà. Si tenga poi presente che il colore ed i suoni costituiscono ulteriori elementi di suggestione e di piú vivo commento alla vicenda su cui sarà imperniato il film psicanalitico che d'altro lato sembra bene non debba insistere su molto di quei simbolismi arbitrari che invece ricorrono frequentissimi in Freud; che proprio per la loro arbitrarietà costituiscono la parte piú attaccabile di una dottrina sott'altri aspetti caratterizzata da indubbia genialità.

(1) Wiener Ginsburg: *Psychiatry and the Social Order* (Mental Hygien, pag. 397, Luglio 1948) scrive a proposito di Freud: « Mentre il piatto adattamento e la distorsione delle sue idee sulla finzione, nelle arti, nel film hanno dato al suo nome un significato di luogo comune, questa famigliarità indica il piú alto grado di ignoranza e di incomprensione ».

A queste parole non può negarsi una certa enfasi, in ogni modo esse rispecchiano un modo di vedere che purtroppo è di molti, far della psicanalisi un giuochetto di società.

Rilievi finali

Da quanto si è finora esposto e discusso, sia pur in breve sembra si possano trarre alcuni rilievi sommari. Nella vita odierna il film si è inserito con una rapidità ed una profondità di effetti sinora sconosciuti ad altri mezzi, agendo sopratutto attraverso l'imitazione ch'esso impone sulla triplice forma di: 1) imitazione automatica (si pensa che questa sia rara); 2) imitazione piú complessa che spinge l'uomo a conformarsi agli altri; 3) imitazione razionale e cosciente (1).

E' stato in proposito rilevato che, se il ricevere uno stimolo ed il reagire o l'agire in conseguenza di esso, vengano vieppiú a cadere sotto il controllo alla riflessione col procedere all'età, sembra invece che il processo di assimilazione nel fanciullo resti largamente inconscio od accidentale (2).

Il film si è imposto coi suoi tipi sia maschili che femminili tanto nell'imitazione dei loro aspetti esteriori (moda), quanto e forse piú coll'incidere nelle menti immagini di modelli di vita da imitare. L'influenza del film, è risultata particolarmente intensa sulle persone giovani e sui fanciulli purtroppo in maniera assai di frequente nociva.

Gli esseri umani non sono piú, come nelle teorie classiche, dei mondi chiusi, degli enigmi pei quali il decifrarli suggerirebbe un cumulo di esperienze e di induzioni (3).

Senza arrivare all'astrazione della psiche collettiva, ma sta di fatto che fra film e pubblico e viceversa si è stabilita una serie complessa di interrelazioni psicologiche, i cui effetti non appaiono valutabili poiché vanno altresí correlati all'ambiente ed all'epoca ed al grado di evoluzioni sociale in cui hanno luogo.

La tendenza all'imitazione inoltre sarebbe secondo Powdermaker facilitata dalla crescente solitudine dell'uomo moderno. In tale guisa si può forse ritenere ch'esso diventi soggetto piú virile in quanto l'imitazione gli toglierebbe una delle tante cure che lo affliggono, quella di essere, o almeno di parere, originale. In tal senso vi provvede la moda specialmente quella lanciata attraverso i film.

Nella sua perenne dinamicità il film ha idealizzato differenti tipi di bellezza, sia maschile che femminile e i riflessi di ciò sono stati piú sopra accennati. Piú importante è stata l'evoluzione in quelli che sono i tipi psicologici presentati nei film, basterà ricordare che la molteplicità di questi tipi, non escluda la possibilità di rilevare come taluni siano piú frequenti, forse perché piú graditi ai diversi pubblici, e si nota ancora come le varie cinematografie prediligano certi tipi psicologici che si distinguono con facilità.

(1) Si veda su ciò A. Miotto: *op. cit.*, pag. 125.

(2) Si veda su ciò E. V. Palléas: *Notes on Personality Development* in « Mental Hygien », Aprile 1948.

(3) P. Guillaume: *La psychologie de la ferme*, pag. 197.

Enormi sono gli interessi economici cui ha dato e dà luogo l'industria cinematografica e che hanno fatto sí che dovunque lo Stato traesse motivi di interventi ora per aiutarla, ora per trarre da essa una fonte di redditi fiscali. Lo Stato, la Chiesa, le comunità, le famiglie, si sono preoccupati dovunque di istituire controlli (censure) affinché le esigenze dell'etica in genere fossero rispettati, il che sembra tanto piú utile, quanto maggiore è nella massa il numero dei neurotici, dei tarati che diventano preda della suggestione nefasta su essi esercitata dai film velenosi.

Non si dimentichi che l'attuale società è sovrastimolata ed iperattiva e perciò è piú facilmente ricondotta ad istinti di violenza.

Purtroppo numerosi casi parlano in questo senso, viceversa opera veramente degna, il film potrà compire se, smesse le roboanti retoriche (film del divismo ecc.) si adatti, e ciò sembra in atto, ad un senso di piú sana realtà, che dica alle masse una parola di bontà, pur evitando ottimismi pericolosi, e la concezione della vita legata a formule edonistiche, o a quelle di ancor piú cervellotici residui.

Raffaello Maggi

Origini del neorealismo

La carta piú probabile su cui tentarè una definizione critica del neorealismo italiano ci sembra che a tutt'oggi rimanga quella d'un'indagine condotta sul terreno della cronologia e volta a localizzare la genetica del fenomeno nella storia del cinema italiano

Finora è accaduto invece che lo sforzo della critica si è concentrato principalmente verso l'enunciazione d'una poetica del neorealismo, a scapito non solo della motivazione cronologica, ma talvolta anche dell'accertamento stilistico. E' mancata insomma all'indagine critica sul neorealismo un'adeguata consapevolezza della natura propriamente storica del problema.

Questa pregiudiziale — per tacere dei preconcetti estetici — spiega l'esiguità dei risultati critici finora conseguiti nello studio del neorealismo e spiega altresí tanto lo scetticismo a-priori di certa critica, quanto l'apologismo egualmente gratuito di cert'altra.

Questo studio si propone di individuare nella storia recente e remota del cinema italiano le radici del fenomeno e partendo da queste radici di abbozzare la linea di sviluppo, la storia della tendenza neorealista. Assunto quindi strettamente storico. Noi crediamo infatti in una « storia » dell'arte: i termini « romanico », « gotico » « barocco » ecc. *non* sono per noi categorie speculative ma definiscono realtà storiche, fatti stilistici, momenti della vita dello spirito. Anche il neorealismo non è un'invenzione dei critici, ma è un fatto reale, beninteso entro i limiti della sua storia.

Nel corso del nostro studio cercheremo di indicare delle ascendenze precise, delle influenze specifiche; vedremo tuttavia che queste ascendenze sono cosí estese e le loro influenze cosí avviluppate da coinvolgere quasi tutta la storia del cinema italiano. Lo studio delle origini del neorealismo implica quindi una rassegna dei momenti salienti di tutta la storia del cinema italiano.

Anticipando qui lo svolgimento di tutta la nostra indagine, questi momenti sono, a nostro avviso, i seguenti:

1) La tradizione regionalistica.
2) Il calligrafismo.
3) L'influenza del realismo francese.
4) Camerini e Blasetti.

5) Luchino Visconti.
6) Il documentarismo.

Esaminiamo ora separatamente questi singoli momenti.

La tradizione regionalistica

Fra il 1909 e il 1915 circa, si ebbe in Italia una cospicua produzione ispirata a motivi di una narrativa regionale, spesso a carattere popolaresco, produzione particolarmente viva a Napoli (Paolella ha parlato giustamente di un cinema napoletano) dove si alimentava a certa letteratura verista, da Bracco alla Serao. Oggi la massa di questa produzione è purtroppo perduta e di essa non ci rimangono che i titoli tramandatici da Paolella. Si sono salvate però alcune opere che sono forse le piú significative della tendenza e che hanno un indubbio livello artistico. Fra esse ricorderemo *Sperduti nel buio* di Martoglio (1914), *Assunta Spina* (1915), *Cavalleria rusticana* (1915), *Teresa Raquin*.

Accanto a questa produzione a carattere specificatamente regionalistico vi è poi un'altra produzione che pur facendo capo a temi piú vasti presenta tuttavia caratteri affini: *Histoire d'un Pierrot* di Baldassare Negroni (1913), e la serie dei *Topi grigi* di Emilio Ghione.

La nota comune e caratteristica di tutta questa produzione è un indirizzo decisamente naturalistico (che d'altronde corrisponde all'orientamento dei testi letterari da cui erano tratti i soggetti), una definizione veristica ed esatta dei caratteri e degli ambienti.

La memoria di quest'indirizzo naturalistico del vecchio cinema italiano fu poi sommersa dal filone storico che, dopo *Cabiria*, assorbí quasi la totalità della nostra produzione, tanto che nella considerazione di storici superficiali — specialmente stranieri — l'immagine piú tipica ed appariscente del temperamento cinematografico italiano ancor oggi si identifica grossolanamente, con la formula del film storico. Tuttavia, come fu già rilevato, anche nel film storico italiano sussistono elementi naturalistici non peregrini, nella predilezione per gli esterni, nel modo dei movimenti di massa e perfino nella minuziosità di certe ricostruzioni archeologiche, elementi che trovano opportuno risalto in un raffronto col « Film d'art » francese. In *Cabiria* stessa ci sono scene nettamente naturalistiche (il passaggio delle Alpi, la taverna, ecc.). Insomma quell'attitudine realistica manifestatasi nella tendenza regionalistica, sopravvisse alla dispersione di questa tendenza e continuò ad agire come un lievito latente nel divenire del cinema italiano.

In un certo senso si può anzi dire che tutto il cinema italiano ha un indirizzo sostanzialmente realistico. Non si dimentichi infatti che il cinema italiano non conobbe un'esperienza espressionistica e che l'avanguardia fu limitata a rarissimi sporadici tentativi d'intonazione futurista che non esercitarono influenza alcuna sulla produzione ita-

liana (ma che non furono però senza seguito nell'evoluzione dell'avanguardia francese e tedesca).

D'altronde anche la tendenza propriamente regionalistica, anzi meridionaleggiante, continuò a raffiorare di tanto in tanto con qualche opera specifica. Ricorderemo qui *Napoli d'altri tempi* (1937), e *Cavalleria rusticana* (1939), entrambi di Amleto Palermi. Verso il 1940 si assiste ad una ripresa della tendenza ed a una sua rivalutazione su un piano di cultura cinematografica avvenuta ad opera di un'altra tendenza del cinema italiano, quella cosidetta del calligrafismo.

Il calligrafismo

Il termine « calligrafismo » è naturalmente un termine di comodo con cui intendiamo designare — senza nessuna intenzione spregiativa — quella produzione, attiva fra il 1940 e il 1943, che fa perno attorno ai nomi di Chiarini, Castellani, Lattuada, Soldati e che segna un risveglio critico nel clima cinematografico italiano e l'avvento di attenzioni piú specificatamente culturali.

Dato questo indirizzo della tendenza può essere utile integrarne lo studio prendendo in considerazione la funzione della critica cinematografica italiana negli anni fra il 1940 e il 1943. La critica cinematografica italiana, nonostante i limiti della sua indagine — che constateremo fra poco — costituisce una « scuola » fra le piú coerenti e concrete. In particolare essa si distingue per l'attenzione storicistica con cui segue il divenire della produzione, attenzione che esercita una certa influenza maieutica su alcune zone della produzione stessa. Quando si scriverà la storia degli ultimi dieci anni del cinema italiano non si potrà fare a meno di dedicare un capitolo alla critica. Riteniamo perciò che un'analisi dei responsi della critica durante il periodo che si aggira fra il 1940 e il 1943 possa contribuire a rivelare radici occulte e movimenti laterali di grande interesse per la conoscenza della genesi del neorealismo.

Fu infatti la critica ad impostare in termini di cultura il problema della ricerca d'uno stile cinematografico originale, o d'uno stile « nazionale » come si diceva allora. Fra il 1940 e il 1942 il dibattito attorno a questa ricerca assunse aspetti talora parossistici, per effetto anche di istigazioni apertamente politiche. (Era il tempo in cui Ugo Ojetti scriveva che in Italia l'arte ha da essere italiana.) Per alcuni mesi su giornali e riviste non si parlò d'altro che di quello che con terminologia pirandelliana si sarebbe potuto definire « lo stile da fare ».

La critica esercitava sulla produzione una vigilanza spietata, analizzando scrupolosamente i tentativi piú disparati ed insignificanti, chiarendoli e coordinandoli, in perpetua attesa di qualche risultato che autorizzasse a sperare nella nascita di questo sospirato stile da fare. L'atteggiamento della critica italiana in quegli anni è simile a quello premuroso ed illuminato d'un ostetrico chiamato a sorvegliare una gra-

vidanza difficile e sempre pronto a scambiare, forcipe alla mano, fenomeni organici ordinari con le avvisaglie d'un parto eccezionale.

Questa ricerca della critica, pur nella complessità dei suoi atteggiamenti, appare dominata da un motivo comune: l'innesto nella tradizione indigena, fino a Giotto e a Dante, attraverso Verga, Fogazzaro, Manzoni, Goldoni, Caravaggio, Masaccio, nell'illusione di scoprirvi, già bell'e confezionata, la quintessenza del genio della stirpe da iniettare per endovenosa nel cinema italiano. Fu questo il limite di tanta critica nostrana: questo pregiudizio archeologico, questa pretesa di spremere un'originalità creativa dai manuali di storia dell'arte. Erano gli anni in cui, con tutta serietà e con la convinzione di adempiere ad una funzione sociale, si citava Simone Martino e Giambattista Vico per giudicare un filmetto di Mastrocinque o di Guazzoni.

Questo equivoco della critica costituí anche il limite di alcune zone della nostra produzione durante la guerra. Il calligrafismo nacque appunto da quest'istanza di cultura — cultura in senso lato, non in senso esclusivamente cinematografico — dall'aspirazione di derivare l'originalità etnica d'uno stile cinematografico da suggerimenti libreschi (fossero essi di Fogazzaro, di Rosso di S. Secondo o addirittura di Pusckin), aspirazione questa che — ove non era sorretta da una fantasia adeguata — portò a risultati essenzialmente decorativi. E il termine « calligrafismo », appioppato con intenzione denigratoria, allude appunto a questo gusto frigido dell'arabesco intellettualistico, che viene qui considerato nel suo valore di tendenza, senza entrare nel merito delle singole opere, alcune delle quali (p. e. *La bella addormentata*) costituivano un risultato notevole e in sé valido.

Su tale indirizzo della produzione agirono d'altronde anche fattori d'ordine extra-artistico e, in particolare, costrizioni d'ordine politico. Sotto il governo fascista la produzione cinematografica era sottoposta ad un severo regime di censura. Soggetti che affrontassero problemi sociali concreti o che si ispirassero ad un troppo crudo realismo, non erano consentiti.

D'altronde con l'affermarsi del cinema italiano di una tendenza decorativa di origini colte giungeva a maturazione quel processo di entrata degli intellettuali italiani nel cinema che si era iniziato verso il 1930 con l'ingresso di Cecchi alla « Cines ». Nonostante l'equivoco decorativo l'apporto degli intellettuali costituí tuttavia un'esperienza positiva per il nostro cinema perché segnò il superamento di quel piano di mestiere che aveva guidato le esperienze regionalistiche (Palermi, per esempio, era il tipico uomo di mestiere, venuto dalla gavetta) e introdusse nel cinema esigenze spirituali piú concrete e una piú matura coscienza estetica. Del resto anche la produzione cosidetta calligrafica, nonostante l'esiguità dei suoi risultati assoluti, segnò indubbiamente un passo avanti nella media della nostra produzione. E dopotutto la ricerca d'uno stile originale, anche se condotta in modo troppo freddamente intellettuale e talvolta su un piano di ispirazione extra-

cinematografica era già di per sé un gesto di coraggio, era l'indice di una rigorosa coscienza artistica.

D'altronde, nonostante l'errore di metodo, questa ricerca finí per conseguire egualmente qualche risultato valido e originale nel senso desiderato. Come ebbe già a rilevare Antonio Pietrangeli, in uno studio assai interessante (1) che ha contribuito a chiarire il nostro pensiero, queste ricerche cosidette calligrafiche riuscirono infine a proporre veramente qualche immagine valida (anche se frammentaria) di un paesaggio italiano originale: « Pour des recherches de style, scrive il Pietrangeli, nos cinéastes recommençaient donc à tourner hors du studio et, en refaisant lentement la conquête du paysage italien, se remettaient heureusement en contact avec les réalités de leur époque et les problèmes de leur pays qu'ils ont saisi et exprimés seulement ces dernières années ».

E ancora: « ...même chez ces metteurs en scène intellectuels et par nature poussés à l'esthétisme, germait un désir peut-être confus de peindre une Italie vivante et non conventionelle ».

Piccolo mondo antico (1940) e *Tragica notte* (1941) di Soldati, *Signora* (1940) e *Gelosia* (1942) di Poggioli, *Via delle cinque lune* (1941) e *La bella addormentata* (1942) di Chiarini, sono tutte opere che, sia pure fra qualche incertezza e ingenuità, vantano qualche momento originale, e rivelano un fermento di ricerche che sembra preannunciare uno stile nazionale.

Questi risultati attestano un movimento di evoluzione interna in un certo senso, accompagnata, dall'indirizzo della critica. La ricerca dello stile da fare va restringendo progressivamente il campo delle proprie speculazioni erudite. Non si parla piú di Dante e di Caravaggio, e nemmeno di Ettore Fieramosca, ma si cerca di individuare nella nostra storia artistica quei motivi che per la loro natura si prestino maggiormente ad un impiego cinematografico, si cercano cioè atmosfere ed ambienti plasticamente definiti. Questa ricerca è ora soccorsa, piú che dalle arti figurative, dalla tradizione letteraria, sopratutto dell'ottocento, non solo perché a noi piú vicino e quindi a noi legato da una continuità ancora quasi di cronaca, da una vocazione nostalgica, ma perché l'Ottocento offriva un piú organico repertorio di colore, ambientazione e costumi piú concreti e piú fortemente delineati in termini etnici, piú realistici insomma.

Al vertice della ricerca erudita riaffiora cosí quell'innato senso realistico che aveva guidato la tendenza artigiana del cinema regionalistico. La critica fermò specialmente la propria attenzione su un capitolo particolare dell'Ottocento, su certa narrativa e teatro meridionale: Verga, Capuana, Serao, De Roberto, Bracco, Rosso di S. Secondo, il D'Annunzio delle « Novelle della Pescara », non esclusi con-

(1) Antonio Pietrangeli: *Panoramique sur le cinéma italien* in « La Révue du cinéma », n. 13, maggio 1948.

tatti laterali con certa pittura, pure meridionale, da Morelli a Michetti.
Ciò condusse naturalmente ad una rivalutazione di cultura del vecchio cinema regionale e la critica da allora in poi associò il nome di Martoglio a quello di Verga e additò in quest'equazione la ricetta piú sicura per la confezione dello stile da fare. Ricordiamo certe lunghe digressioni su Verga in testa alle recensioni del giovane De Santis, critico titolare di « Cinema » dal 1942 al 1943. Il calligrafismo venne cosí in un certo senso a innestarsi sul vecchio filone del realismo regionalistico, portandolo però su un piano di cultura. Nel 1940 Barbaro, Chiarini, Pasinetti — che costituivano lo stato maggiore della critica italiana — collaborarono come sceneggiatori e come aiuto-registi a *La peccatrice* di Palermi, il quale Palermi poteva ancora considerarsi l'esponente piú in vista e aggiornato della tendenza regionalistica. Su questa evoluzione della tendenza calligrafica giovò poi anche un altro fattore: l'influenza del realismo francese.

L'influenza del realismo francese

Col termine « realismo francese » si designa generalmente quella esperienza introdotta da *La Chienne* e da *Sous les toits de Paris* (e che risente anche del « Kammerspiel » tedesco e di certo documentarismo d'avanguardia), che ha in Renoir, Feyder, Carné, i suoi nomi piú validi. Oggi noi siamo in grado di guardare il fenomeno in prospettiva e di valutarne serenamente il valore assoluto che è, in complesso, piuttosto modesto perché viziato alla base da un movente letterario. Al suo apparire invece, e anche dopo, fino ai primi anni della guerra, il realismo francese fu oggetto di supervalutazione da parte di tanta critica europea. In Italia specialmente certa critica di intonazione letterarieggiante concesse al realismo francese un credito molto maggiore di quello che effettivamente meritasse (ricordiamo ancora una recensione apologetica di Lucio D'Ambra su *La Fin du Jour* che citava Balzac ogni due righe). Ma anche in altra critica piú provveduta, come quella di De Santis su « Cinema » — e in genere tutto l'indirizzo di questa rivista dal 1942 — troviamo pur sempre accanto ad un piú esatto giudizio di valore (ricordiamo ancora la stroncatura di De Santis a *Quai des Brumes*) la tendenza a proporre il realismo francese come il termine costante d'un paragone piú o meno esplicito con la nostra produzione.
Il realismo francese esercitò una grande influenza sul nostro ambiente di cultura cinematografica, ancora in via di formazione, e determinò un autentico spirito di emulazione. Colpí particolarmente il carattere di omogeneità dell'esperienza francese che apparve come una tendenza originale ben definita e, quel che piú conta, nettamente caratterizzata in termini etnici. Sia pure attraverso gli schemi di una retorica letteraria e la deficienza di una forma talvolta spuria, i film di Renoir e di Carné, offrivano una « Stimmung » tipicamente francese,

valida ed inconfondibile, offrivano insomma il modello d'uno stile francese.

L'esempio francese agí da catalizzatore sulla nostra ricerca dello stile da fare e intensificò quella scoperta di motivi di realismo etnico che frattanto aveva tratto nuova linfa dalla vecchia tradizione regionalistica. A fianco dei nomi di Verga e Martoglio certa critica allineò allora quello di Renoir, come termine di raffronto di un'originalità etnica.

Ma accanto a questa vaga influenza catalizzatrice il cinema francese esercitò sul nostro un'influenza piú diretta in termini di cultura cinematografica, determinando qua e là tentativi di imitazione. *Piccolo Hotel* di Ballerini (1940), *Fari nella nebbia* (1942) di Franciolini, *La statua vivente* (1943) di Mastrocinque, tutti visibilmente ispirati a modelli d'oltr'Alpe sono le prove piú significative di quest'indirizzo che in complesso, rimase però un'esperienza marginale nell'ambito della nostra produzione. D'altronde quest'imitazione non era del tutto supina, ma si accompagnava, in certi casi come in *Fari nella nebbia*, ad una ricerca di motivi originali. Anche *La peccatrice* d'altronde rivelava accanto ad elementi originali influssi francesi evidenti.

Camerini e Blasetti

Il cinema italiano fra il 1940 e il 1943 conduce un'esperienza complessa ed eclettica, intessuta di motivi molteplici ed aperta ad influssi diversi e simultanei che è difficile scindere e catalogare. Questi vari movimenti trovano tuttavia un denominatore nel comune orientamento realistico (piú o meno cosciente).

Anche Mario Camerini che è, con Blasetti, la figura piú rappresentativa del cinema italiano d'anteguerra, è sostanzialmente orientato verso la definizione (sia pure attraverso schemi di humour) di ambienti e di situazioni realistiche che egli trae specialmente dall'osservazione di una categoria intermedia fra la piccola borghesia e la classe operaia. Il mondo di Camerini (somigliante a quello di certo Clair) consiste in un umorismo vagamente satirico, venato di una nota patetica e perciò aperto qua e là ad inflessioni drammatiche (*Come le foglie*). Le sue realizzazioni piú valide (*Gli uomini che mascalzoni*, *Darò un milione*, *Batticuore*) sono appunto quelle che riescono a tenersi in equilibrio fra questi toni differenti. Da questo mondo prenderà l'avvio Vittorio De Sica.

A Camerini si rifà anche *Quattro passi fra le nuvole* (1942), opera singolare ed unica nella carriera di Alessandro Blasetti. Blasetti è il piú eclettico dei nostri registi e l'unico che sia stato sensibile al divenire delle grandi correnti del cinema europeo, dall'esordio di *Sole* vagamente ispirato a modelli russi, alla *Corona di ferro* che riprende superficialmente motivi del primo Lang. E' quindi difficile inquadrare sto-

ricamente la sua esperienza e definirla con una formula. Per questo suo eclettismo Blasetti rimane un fatto isolato nella storia del cinema italiano. Anche la sua importanza in ordine alla genesi del neorealismo ci sembra quindi piuttosto modesta; in ogni caso assai piú modesta di quanto asserisce Pietrangeli (1) secondo cui « 1860 préfigure véritablement l'école néorealiste italienne ». Ci sembra che 1860, opera ingenua e pletorica che accoppia gli effetti di frasca alla retorica del melodramma patriottardo, abbia ben poco in comune con la scarna ed essenziale umanità di certo Rossellini o De Sica. Anche i risultati recitativi dei « tipi », ci sembrano piú modesti di quanto si finge di credere comunemente. Piú notevole, in senso realistico, ci sembra *Vecchia Guardia,* nel quale tuttavia permangono certi limiti di 1860. Ma il risultato piú valido di Blasetti in direzione realistica rimane *Quattro passi fra le nuvole* che si rifà però a Camerini. Piú in là Blasetti non può andare. E quando nel 1946, sotto l'influsso di Rossellini tenterà la maniera neorealistica, con *Un giorno nella vita,* ricadrà in 1860.

Piú di Blasetti ci sembra importante Camerini come precedente, sia pure lontano ed indiretto, del neorealismo. Ricordiamo d'altronde che quando apparve *La corona di ferro* (1942) Filippo Sacchi scrisse giustamente che il merito del film era nell'evasione dagli schemi di quel filone di verismo casalingo, tipico di Camerini.

Ma accanto a Camerini vi furono altre esperienze minori che, per quanto non immuni da retorica o legate a schemi calligrafici (specialmente pittorici), sono tuttavia sostanzialmente orientate in senso realistico: *L'Assedio dell'Alcazar* e *Bengasi* di Genina, *Cavalleria* e *Don Bosco* di Alessandrini (il quale in questi due film ebbe come assistente Aldo Vergano).

Luchino Visconti

Questo clima di aspirazioni realistiche — in verità alquanto slegate e frammentarie — subí una chiarificazione decisiva con l'apparizione di quell'*Ossessione* di Luchino Visconti che è forse il miglior film italiano prodotto in Italia fino al 1943. In *Ossessione* la tradizione regionalistica, la ricerca colta, l'influsso francese, convergono armonicamente originando un risultato valido e originale.

Ossessione si pone sulla via di *La peccatrice,* di *Tragica notte,* di *Gelosia,* di *La bella addormentata,* ecc., sulla via cioè della scoperta d'un paesaggio italiano originale. La « bassa » ferrarese, le sabbie del Po, le osterie di campagna, le viuzze chiaroscurate di Ferrara, la festa di S. Ciriaco in Ancona, i vagoni di terza classe, ci porgono l'immagine d'una Italia estremamente viva e reale, non solo verosimile, ma vera, cioè artisticamente valida, espressione compiuta di una « Stimmung » italiana. *Ossessione* riprende cosí l'assunto etnico della tradizione re-

(1) Opera citata.

gionalistica e per tale via si ricollega anche al momento culminante di quella ricerca colta che era partita dai manuali di storia dell'arte. (E non mancò infatti chi citò a proposito di *Ossessione* la nostra pittura antica: « ...l'apparizione di un carrettino da gelataro di cosí stramba fantasiosità — si chiese Umberto Barbaro (1) — in una piazza di Ferrara non ha precedenti araldici che risalgono magari fino ad Ercole De Roberti?... ».)

Luchino Visconti era stato aiuto di Renoir e in *Ossessione* non mancano le citazioni di Renoir. La lingua di Visconti è visibilmente derivata da modelli francesi. Ma il linguaggio, lo stile, è diverso ed originale (il movente letterario, cosí caro al realismo francese, è del tutto superato in Visconti). Pietrangeli dice giustamente (2) che *Ossessione* segna la nascita di uno stile italiano. Lo stile da fare è finalmente trovato. Pietrangeli dice anche che con *Ossessione* comincia il neorealismo. Ciò è vero indubbiamente in quanto nel film di Visconti si riscontrano già caratteri che ritroveremo nei registi neorealisti. Tuttavia vedremo piú avanti che la formazione di questi registi si nutre a sorgenti diverse e deriva piú da *Uomini sul fondo* che da *Ossessione*.

Ossessione è un risultato di cultura cinematografica; esso segna anzi l'avvento di una cultura cinematografica italiana. Le speculazioni sulla storia dell'arte arrivano qui a sostanziarsi in termini di linguaggio cinematografico, raggiungono cioè una consistenza formale. A questo risultato la lezione francese diede un apporto determinante. Mancava infatti nella tradizione italiana una cultura cinematografica intesa come patrimonio cosciente di ricerche linguistiche ed espressive. I risultati piú notevoli del nostro cinema rimanevano su un piano di mestiere (anche Camerini restava in fondo un regista di mestiere, nell'accezione positiva del termine). C'era è vero l'esperienza del documentario ma, come vedremo piú avanti, era un'esperienza troppo frammentaria ed isolata. L'unico cineasta colto era Blasetti le cui eclettiche ricerche, come s'è già detto, mancavano di organicità e costituivano un'esperienza irripetibile legata solo all'urgenza del suo temperamento inquieto. Il cinema italiano fino a *Ossessione* — come quello inglese pre-Grierson — rimane un fatto provinciale, tagliato fuori dal divenire del cinema europeo. L'espressionismo tedesco, l'avanguardia, la scuola russa, il Kammerspiel, non ebbero in Italia che labili e sporadiche ripercussioni.

Il cineasta italiano che nel 1940 si fosse voltato indietro avrebbe dovuto risalire fino a *Cabiria* per trovare un'esperienza nostrana di risonanza ed attualità internazionale: troppo poco e, sopratutto, troppo lontano. La situazione del cinema italiano 1940 riproduce la situazione della nostra poesia lirica anteriore all'« Allegria » ungarettiana che anch'essa, non aveva niente dietro di sé di cui riempire un'epoca in cui

(1) Umberto Barbaro: *Neorealismo* in « Film », 1943.
(2) Opera citata.

la Francia aveva dato Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Valéry, Apollinaire. Montale disse una volta il disagio della sua generazione poetica di dover risalire fino a Leopardi e a Foscolo per riallacciarsi validamente alla tradizione. Si ha come l'impressione, diceva Montale, di dover ricominciare da capo.

E' ciò che dovette fare il cinema italiano. E come la lirica anche il cinema dovette prima compiersi a tavolino quell'esperienza di cultura europea da cui l'Italia era rimasta fuori. Come Ungaretti condensò nella prosodia sillabata dell'« Allegria » l'esperienza interiore di 50 anni di poesia da Baudelaire a Reverdy, cosí Visconti — portando a conclusione il lavoro iniziato dal calligrafismo — trasfuse nel nostro cinema 25 anni di cinema mondiale. Altrettanto fece Grierson in Inghilterra. Ma mentre Grierson, con l'attenzione didattica del teorico e dell'esteta, risalí direttamente alle fonti delle varie scuole mondiali, riassumendone gli apporti nel manierismo illuminato ed originale di *Drifters,* Visconti — meno sistematico — rivisse invece l'esperienza mondiale quasi esclusivamente tramite il realismo francese. Certo l'influsso di *Ossessione* sul cinema italiano non è nemmeno lontanamente paragonabile a quello di *Drifters* sul cinema inglese. Ma ciò è dovuto sopratutto alla diversità dei rispettivi momenti storici. *Ossessione* è venuto troppo tardi per poter influire in senso esclusivo sullo stile da fare, è venuto cioè in un momento in cui altre esperienze erano già avviate.

Perciò la ricerca dello stile da fare continuò anche dopo *Ossessione,* battendo altre strade. Nonostante la concretezza storica della sua lezione *Ossessione* rimase un'esperienza marginale, ed in un certo senso inattuale, nello sviluppo dialettico del cinema italiano.

Il documentarismo

Su questo sviluppo premeva un'altra esperienza che andava frattanto maturando: il documentarismo. Lo studio comparato della storia del cinema ci insegna che l'esercizio documentaristico esercitò un'influenza essenziale sulla formazione di certe scuole nazionali. Pensiamo al gruppo dei documentaristi sovietici, Vertov, Tissé, Golovia, attivi già al tempo della guerra civili. (Vertov fonderà poi il « Cine-occhio », Tissé e Golovia lavoreranno rispettivamente con Eisenstein e con Pudovkin.) Anche il realismo francese deve qualcosa a certe esperienze documentaristiche (Cavalcanti, Vigo, Carné, Lacombe) che costituiscono la retroguardia dell'avanguardia.

In Italia il documentario rimase un'esperienza piú modesta e isolata, legata da scarsi rapporti con la produzione normale. E forse, come ebbero già ad osservare Casiraghi e Viazzi (1) questa « mancanza di

(1) Ugo Casiraghi e Glauco Viazzi: *Presentazione postuma d'un classico* in *Bianco e Nero,* aprile 1942.

un fervido esercizio nel campo del documentario » influí non poco « sulla tardiva formazione d'uno stile unitario nazionale ». Tuttavia per quanto esigua e limitata l'esperienza documentaristica italiana esercitò egualmente una certa influenza sulla produzione e diede il suo contributo allo stile da fare. Oggi possiamo anzi renderci conto che questo contributo è piú importante di quanto si potesse credere nel 1942. Anzitutto il documentario giovò alla formazione di un clima di cultura cinematografica. Nel documentario si cimentano gli intellettuali del cinema italiano, non intellettuali nel senso di transfughi da altre esperienze — come Soldati — ma gli intellettuali che venivano dal cinema, come Pasinetti. Proprio per il suo carattere appartato e amercantile il documentario consentiva un assunto artistico piú rigoroso, di maggior ortodossia cinematografica. Fra il 1938 e il 1942 si formò in Italia una pattuglia di documentaristi la cui opera costituiva uno dei numeri piú validi della nostra cinematografia dell'epoca: Pasinetti, Paolella, Magnaghi, Emmer, Gras, Paolucci, Cerchio, Ferroni, Pozzi-Bellini, e altri. In qualcuno di essi — e segnatamente in Cerchio e in Paolucci — si riscontra quella ricerca di motivi originali di paesaggio che costituiva la direttrice dominante del miglior cinema italiano dell'epoca.

Ma l'aspetto piú interessante e storicamente piú fecondo della nostra esperienza documentaristica è costituito dal filone del documentario di guerra che forma un capitolo a sé. Le esigenze della guerra determinarono la produzione di molti documentari prevalentemente a carattere propagandistico. Decine di operatori furono dislocati al seguito delle truppe, sulle navi, sugli aerei, mentre all'interno altri si interessavano a problemi e situazioni connesse con la preparazione bellica. La maggior parte di questa produzione è assai scadente e, nei casi migliori, non esce dall'ambito di un corretto artigianato. Se oggi se ne parla ancora come di una corrente vitale è solo perché fu in questo movimento che si formarono De Robertis e Rossellini. In altri termini il documentario di guerra (come del resto le altre correnti del cinema italiano dell'epoca) non arrivò a formare scuola, ma forní però ad alcune personalità particolarmente dotate l'occasione di esperienze che contenevano in germe i fondamenti d'una scuola virtuale.

De Robertis, Rossellini, De Sica

Francesco De Robertis, ufficiale effettivo della marina da guerra, esordí nel 1940 con un documentario *Mine in vista*. Se dobbiamo credere a Jean George Auriol, già nel 1937 egli aveva portato a Luigi Freddi il suo primo scenario *Il nastro azzurro*: ottocento pagine dattilografate, con tutte le indicazioni tecniche e perfino il disegno di ogni inquadratura (1).

(1) Jean George Auriol: *Entretiens romains sur la situation et la disposition du cinéma italien* in « La Révue du cinéma », n. 13, maggio 1948.

Fra il 1940 e il 1941 realizzò *Uomini sul fondo* (1). Come precisò De Robertis stesso questo film è nato da un assunto documentaristico (nel senso etimologico del termine): si proponeva infatti di illustrare i mezzi di salvataggio dei sommergibili in dotazione della nostra marina. Lo stile dell'epoca è visibilmente ispirato alla maniera del documentario di guerra italiano. E' anzi proprio con *Uomini sul fondo* che questa maniera si attualizza, diviene stile. D'altronde *Uomini sul fondo* fu realizzato proprio nei primi mesi della guerra, cioè in un momento in cui il documentario di guerra non poteva ancora avere una sua tradizione organica. L'apporto del documentario di guerra a *Uomini sul fondo* è quindi limitato a modi latenti di mestiere (portati da De Robertis su un piano espressivo), legati ad una comune necessità di discorso. Questo apporto del documentario costituisce comunque, per quanto esile, l'unico addentellato concreto che leghi l'appartenenza di De Robertis al cinema italiano dell'epoca. *Uomini sul fondo* si pone infatti al di fuori di quelle correnti che erano approdate od *Ossessione*. *Uomini sul fondo* costituisce in un certo senso un fatto nuovo.

Scrissero Casiraghi e Viazzi nel 1942 (2): « Se si parlerà tra qualche anno, e specialmente all'estero, di una scuola italiana, di un gusto da filmare, di una immediata esecuzione, di uno stile e forse d'una maniera, tipicamente e schiettamente italiani, questo sarà merito esclusivo non solo di un clima generale di produzione finalmente, attorno al 1940-41, favorevole ed elevato, ma anche ed in speciale modo delle prime opere del regista Francesco De Robertis, uomo elementare e mediterraneo nell'esposizione, ma ferratissimo e quasi raffinato nella preparazione culturale condotta intensamente, a quanto sembra, sui modelli teorici e sulle realizzazioni delle altre nazioni europee, con prevalenza non accertata ma evidentemente dei russi ».

La critica italiana del dopoguerra tende invece oggi a misconoscere la portata storica di *Uomini sul fondo* nella genesi del neorealismo,

(1) I film di De Robertis suscitano curiosi problemi filologici che sono stati di recente riesumati da una polemica giornalistica. *Uomini sul fondo* apparve come frutto della « direzione artistica » di Giorgio Bianchi. In una lettera a « Cinema » (*Libertas, Unitas, Caritas* in « Cinema », n. 7, 30 gennaio 1949) De Robertis ha però rivendicato la paternità piena del film (soggetto, sceneggiatura, regía, montaggio, missaggio, collaborazione al commento musicale) e ha chiarito che Giorgio Bianchi fu solo l'aiuto regista delle riprese in interno, girate a Trieste. Alcune di queste scene furono interamente girate da Bianchi, in assenza di De Robertis e da questi poi approvate e accettate. Gli esterni e le riprese subacquee furono girate a La Spezia, con l'assistenza di Ivo Perilli, scenografia di Bonetti, operatore Caracciolo (che fu poi operatore di De Sica). Burocraticamente De Robertis figurava solo come capo del servizio cinematografico della marina. Di *La nave bianca* figurò come regista Roberto Rossellini, mentre De Robertis apparve solo come soggettista e sceneggiatore. Nella lettera citata De Robertis sembra però rivendicare l'effettiva paternità artistica anche di questo film.

(2) Ugo Casiraghi e Glauco Viazzi: *Presentazione postuma d'un classico* in *Bianco e Nero*, aprile 1942.

portata che fu rivendicata da un critico belga, Carl Vincent (1). Forse a questa posizione della critica italiana verso De Robertis non sono estranei preconcetti di ordine politico, preconcetti suffragati del resto dalla produzione posteriore del De Robertis che, in *Alfa Tau* e nel recentissimo *Fantasmi del mare* si è lasciato sommergere dalla retorica bellicistica. Ma questo atteggiamento della critica di oggi verso *Uomini sul fondo* ha forse radici piú profonde e perpetua quell'equivoco archeologico, quel limite cerebrale, che improntò l'esperienza della critica di ieri. Tranne la segnalazione di Casiraghi e Viazzi — che tuttavia è posteriore di quasi due anni all'apparizione del film — tutta la critica italiana dell'epoca fu unanime nel non rendersi conto del valore di *Uomini sul fondo,* sia come valore intrinseco, sia in ordine allo stile da fare. Le batterie della critica battevano infatti, come abbiamo visto, altre strade, puntavano su altri nomi: Verga, Martoglio, Renoir, ecc. La critica non poteva ammettere che lo stile da fare spuntasse al di fuori delle equazioni da essa tracciate senza nemmeno farsi annunciare da una cometa o, quanto meno, da un'articolo di rivista. Inoltre *Uomini sul fondo* non era inquadrabile nei manuali di storia dell'arte, non aveva precedenti araldici in Ercole de Roberti... Perciò si seguitò a puntare piú su *Ossessione* che su *Uomini sul fondo,* non comprendendo che mentre quello era un punto d'arrivo, questo era un punto di partenza.

Sarebbe però un errore considerare la partenza di De Robertis come un fenomeno di primitivismo. De Robertis è un regista provveduto ed aggiornato; un regista colto in un certo senso. *Uomini sul fondo* rivela una buona conoscenza della poetica del cinema ed è opera cinematograficamente ortodossa. Anche dal punto di vista della grammatica e del mestiere *Uomini sul fondo* è opera sostanzialmente corretta. I film successivi di De Robertis riveleranno invece una certa ignoranza di mestiere fino alle incredibili sgrammaticature di *Fantasmi del mare*. Non è quindi improbabile che in *Uomini sul fondo* De Robertis abbia approfittato dell'aiuto di Bianchi e Perilli, uomini di ferrato mestiere. E' però da escludersi che la collaborazione di Bianchi e Perilli, abbia influito sull'esito stilistico che è inconfondibilmente di De Robertis e che si ritrova anche nei momenti migliori delle opere peggiori (l'accensione dei motori e l'ammutinamento in *Fantasmi del mare*). Ci sembra comunque eccessivo e quindi suscettibile di revisione il giudizio di Casiraghi e Viazzi: « ...uomo ferratissimo e quasi raffinato nella preparazione culturale ». La « cultura » di De Robertis, a differenza di quella di Visconti, deve intendersi solo nel senso di una corretta conoscenza dei mezzi espressivi del cinema (senza però preconcetti estetici), non come adesione prestabilita a una tendenza. E' perciò assai difficile indicare dei modelli per De Robertis. Casiraghi e Viazzi parlano di modelli russi. Indubbiamente il linguaggio di De Robertis ri-

(1) Carl Vincent: *Lettre de Rome* in « Cinéma », Bruxelles, aprile 1942; *Del neorealismo* in « La critica cinematografica », n. 9, Parma, giugno-luglio 1948.

corda per certi aspetti (montaggio dialettico, uso della rima, dell'oggetto espressivo in senso pudovkiniano, impiego dei « tipi ») la scuola russa. Non dobbiamo però dimenticare che la lezione della scuola russa è ormai da lungo tempo patrimonio comune del cinema mondiale e che i suoi elementi — d'altronde legati alla conquista dei mezzi espressivi del cinema — si trovano trasfusi nelle piú varie esperienze (Ruttmann, il Kammerspiel, il documentario inglese, tanto per citare a caso). Le analogie suaccennate fra il linguaggio di De Robertis e quello dei russi (analogie che d'altronde rimangono in un ambito generico) possono spiegarsi anche senza un'esperienza specifica sui testi russi perché rientrano nell'ambito di una corretta preparazione teorica e nel patrimonio d'un qualsiasi spettatore provveduto 1940.

Il riferimento di Casiraghi e Viazzi diviene piú valido se interpretato come accostamento di sensibilità creativa: la personalità di De Robertis ha veramente qualcosa in comune con certi registi russi, con Pudovkin per esempio (del quale perpetua la pratica della sceneggiatura di ferro) e con Donskoi. Non si riscontrano tuttavia in De Robertis citazioni e comunque motivi specifici di imitazione dei russi. *Uomini sul fondo* rappresenta insomma un'esperienza spontanea e originale, condotta deliberatamente sul terreno dell'ortodossia cinematografica, ma tuttavia libera da propositi apertamente culturali, da calcoli di storia del cinema. Probabilmente mentre girava *Uomini sul fondo* De Robertis non sospettava neanche lontanamente di contribuire allo stile da fare. *Uomini sul fondo* aprí una via nuova al cinema italiano; è questo il suo margine di superiorità su *Ossessione;* per questo il film di De Robertis, per quanto inferiore su un piano assoluto a quello di Visconti, ci sembra storicamente piú importante e piú fecondo.

E' infatti da *Uomini sul fondo* che parte quella che può essere definita la figura piú rappresentativa del neorealismo italiano: Roberto Rossellini.

Dopo aver debuttato verso il 1938 con dei documentari, *L'après-midi d'un faune, Fantasia sottomarina, Il ruscello di Ripasottile* (che quasi nessuno ha visto e dei quali si sa solo vagamente che i due ultimi erano sui pesci) e dopo aver collaborato al soggetto di *Luciano Serra Pilota,* Rossellini firmò nel 1941 *La nave bianca,* girato in collaborazione con De Robertis e su scenario di quest'ultimo. De Robertis ha recentemente rivendicato la paternità artistica di questo film. Comunque qualunque sia la parte effettivamente avuta da Rossellini nella creazione di *La nave bianca* è indiscutibile che lo stile di questo film è lo stesso di *Uomini sul fondo.* De Robertis ha anche rivelato, che *La nave bianca* era stata originariamente concepita come un documentario di cortometraggio sull'attrezzatura sanitaria della marina da guerra.

Anche come occasione produttiva, come concezione e costruzione, *La nave bianca* si colloca dunque sulla scia di *Uomini sul fondo.*

Anche i film successivi di Rossellini, *Un pilota ritorna* (1942) e *L'uomo della croce* (1943) continuano se non lo stile, la maniera di

De Robertis; si tratta di film scialbi, non immuni da contaminazioni propagandistiche piuttosto volgari, specialmente il secondo. La rivelazione della personalità di Rossellini si ha solo con *Roma città aperta* del 1945, dove la lezione di De Robertis, anche se rimane alla base del suo linguaggio, è tuttavia superata in una visione personale. *Paisà* del 1946 segna il vertice dell'evoluzione di Rossellini e rimane a tutt'oggi la sua opera piú pura e piú alta (dopo *Paisà* Rossellini non farà che la retorica di se stesso, *Germania anno zero,* oppure tenterà soluzioni estemporanee di lirismo deteriore ed insincero, *Amore*).

Il Rossellini migliore, quello dell'episodio di Firenze in *Paisà* e del finale di *Germania anno zero,* è un poeta epico che porta a tensione drammatica motivi di cronaca d'un'umanità corale. Si veda appunto l'episodio di Firenze (che noi preferiamo a quello delle foci del Po, perché piú scarno ed essenziale), il dramma della città ferita, divisa, con i suoi ponti saltati, le sue strade deserte percorse dalle pattuglie tedesche e dalle barelle della crocerossa, e di là dell'Arno gli inglesi calmi e compassati che guardano i campanili col binocolo (a proposito di quest'inglesi Jean George Auriol osserva giustamente (1) che « sont peints comme par un romancier et non photographiés comme par un reporter »), e nel finale l'esecuzione rabbiosa dei tiratori fascisti: dovunque c'è come il senso d'un accadere meccanico e ineluttabile. In questi momenti ispirati (invero piuttosto rari nella sua opera) Rossellini raggiunge come per incanto un linguaggio purissimo e personale. Altrove invece, quando non lo sorregge l'ispirazione, il linguaggio di Rossellini è spurio ed incerto, banale talvolta. I limiti di Rossellini sono sopratutto limiti di temperamento (2). Egli è un estemporaneo che si compiace, come ha confessato egli stesso, di girare senza sceneggiatura, come Eisenstein; ma il suo istinto non è abbastanza concreto e definito da sottrarlo a stimoli cutanei di melodrammatismo deteriore o a soluzioni puramente descrittive.

Può darsi che la stagione di Rossellini sia già finita; certo per poter fare ancora qualcosa di buono egli dovrà prima ricuperare il senso della coscienza artistica. Non ci addentreremo qui in un'analisi della sua opera. Ciò che importa alla nostra indagine è di rilevare che sia nel suo esordio, legato a De Robertis, sia nella sua maturità originale, sia nel suo precoce declino, la carriera di Rossellini non rivela alcuna connessione specifica con quelle correnti colte del cinema italiano da cui era uscito *Ossessione*. Il neorealismo di Rossellini è dunque un fatto relativamente nuovo nel cinema italiano, che deve essere principalmente ricollegato, tramite De Robertis, alla tradizione documentaristica. Non si può tuttavia stabilire — e non si può quindi negare a priori —

(1) Jean George Auriol: *Faire des films: pour qui?* in « La Révue du cinéma », n. 4, gennaio 1947.

(2) Jean George Auriol: *Entretiens romains sur la situation et la disposition du cinéma italien* in « La Révue du cinéma », n. 13, maggio 1948; vedi anche intervista di J. B. Jeaner in « Le Figaro », 20 novembre 1946.

quale parte abbiano avuto nella formazione di Rossellini la suggestione, magari inconscia, di tradizioni piú remote, quali quella regionalistica e, piú generalmente, l'influenza di tutto un clima di produzione.

Comunque il neorealismo di Rossellini non è tutto il neorealismo italiano: al contrario ne è solo un filone. Il neorealismo italiano è una esperienza viva, in evoluzione continua, che non può essere costretto in una formula statica.

Parallelamente all'esperienza di Rossellini venivano condotte altre esperienze, nutrite di un plasma diverso. Particolarmente importante quella di Vittorio De Sica.

Già attore di varietà e di teatro, poi protagonista tipico dei migliori film di Camerini, De Sica debutta nella regía verso il 1940 movendosi inizialmente nell'orbita dell'humour garbato e vaporoso di Camerini. Nel mondo cameriniano De Sica introduce però subito un'attitudine piú apertamente satirica, la tendenza a risolvere incisivamente la materia narrativa in schemi caricaturali che contengono in germe le premesse d'una polemica sociale e d'un giudizio morale. *Teresa Venerdí* è già un raggiungimento significativo in questo senso: si ricordi la scena, brevissima, della visita della patronessa al collegio. Nello stesso tempo De Sica è sensibile alla nota patetica del mondo cameriniano, che il suo temperamento meridionale è portato ad accentuare su un piano di sensibilità deamicisiana.

La personalità originale di De Sica si rivelò quasi inaspettatamente con *I bambini ci guardano,* terminato nella primavera del 1943, ma diffuso solo nel 1944. *I bambini ci guardano,* la cui tesi è implicita nel titolo, espone con spirito critico certe situazioni familiari tipiche della borghesia italiana fra le due guerre. Era questa la prima volta che il cinema italiano si impegnava concretamente in una polemica sofferta, in una pronuncia morale. Quest'ispirazione polemica domina anche *Sciuscià* (1946) in cui De Sica si libera da certa forzosità caricaturale e da certo sentimentalismo ipertrofico che ancora sussistevano in *I bambini ci guardano* per sollevarsi ad un'immagine totale dell'umano. In *Ladri di biciclette* (1948), suo capolavoro e capolavoro assoluto del cinema italiano, si precisa meglio la « Stimmung » di De Sica: la crudele solitudine cui l'uomo è condannato dalla lotta per l'esistenza, la parabola deterministica e disperata d'un'umanità senza catarsi. Si precisa meglio anche la natura e la portata della sua polemica sociale e morale, che non è fine a se stessa, ma è simbolo d'una condizione umana: domanda che non attende risposta.

Mai prima di De Sica, il cinema italiano aveva affrontato temi di impegno cosí alto e raggiunto esiti umani cosí assoluti.

All'evoluzione delle sue ragioni interiori, corrisponde in De Sica un'evoluzione formale davvero stupefacente. L'esordio di De Sica, uscito dalla bottega di Camerini, era infatti legato ad un'esperienza di mestiere, condotta su un piano piuttosto plateale, ai margini del linguaggio cinematografico. Anche *I bambini ci guardano* e lo stesso

Sciuscià erano, dal punto di vista formale, opere spurie in cui l'urgenza dell'ispirazione non riusciva, nell'incertezza delle determinazioni formali, a sollevarsi in stile. In *Ladri di biciclette* invece De Sica ha assimilato perfettamente i mezzi dell'espressione cinematografica, ha conquistato una poetica nella poesia, conquista tardiva, ma spontanea e sofferta, senza partito preso estetistico, e perciò tanto piú valida. Esempio unico, questo di De Sica, di un artista che sboccia coscientemente e gradualmente nell'artigiano, attraverso un'esperienza quotidiana, in una sincerità assoluta, anche di fronte ai propri limiti ed in una estrema coscienziosità di lavoro (*Sciuscià* e *Ladri di biciclette* hanno richiesto ciascuno due anni di lavorazione).

La parabola di De Sica riallaccia dunque il neorealismo all'esperienza di Camerini, del quale perpetua l'interesse, sia pure con sensibilità progressivamente diversa, per ambienti popolari o piccolo-borghesi. Anche su un piano di linguaggio De Sica fino a *Sciuscià* è legato a Camerini. In *Sciuscià* si innesta l'influsso di *Roma città aperta* che asseconda l'evoluzione della personalità di De Sica nel superamento dei moduli cameriniani. *Ladri di biciclette*, benché opera originale, ha quindi delle ascendenze precise nella storia del cinema italiano. Sta di fatto che l'esperienza di De Sica ha in comune con quella di De Robertis e Rossellini una sostanziale indifferenza per le ricerche della corrente calligrafica e della corrente francesizzante.

De Robertis, Rossellini, De Sica, delimitano una zona omogenea e a se stante nel quadro della tendenza neorealistica, una zona di ricerche originali condotte liberamente su un piano di istinto e di ispirazione, senza preconcetti di cultura. Perciò, nel loro caso, lo studio delle ascendenze e la delineazione di schemi storicistici hanno un valore necessariamente relativo, perché la loro opera è anzitutto il prodotto di intuizioni individuali.

Il giuoco delle influenze non si esplica in un determinismo meccanico, ma si inserisce in una dinamica creativa che risponde anzitutto a impulsi personali.

De Robertis sulla scorta di vaghe indicazioni di genere crea qualcosa di nuovo con *Uomini sul fondo*. Rossellini parte da De Robertis, ma vi aggiunge anch'egli qualcosa di suo e crea qualcosa di nuovo. De Sica a sua volta innesta nella derivazione cameriniana certi echi rosselliniani e raggiunge anch'egli un risultato personale.

Il lavoro di questi tre uomini schiude un capitolo nuovo e originale del cinema italiano. La loro esperienza costituisce la strada maestra nel neorealismo.

Neorealismo come cultura

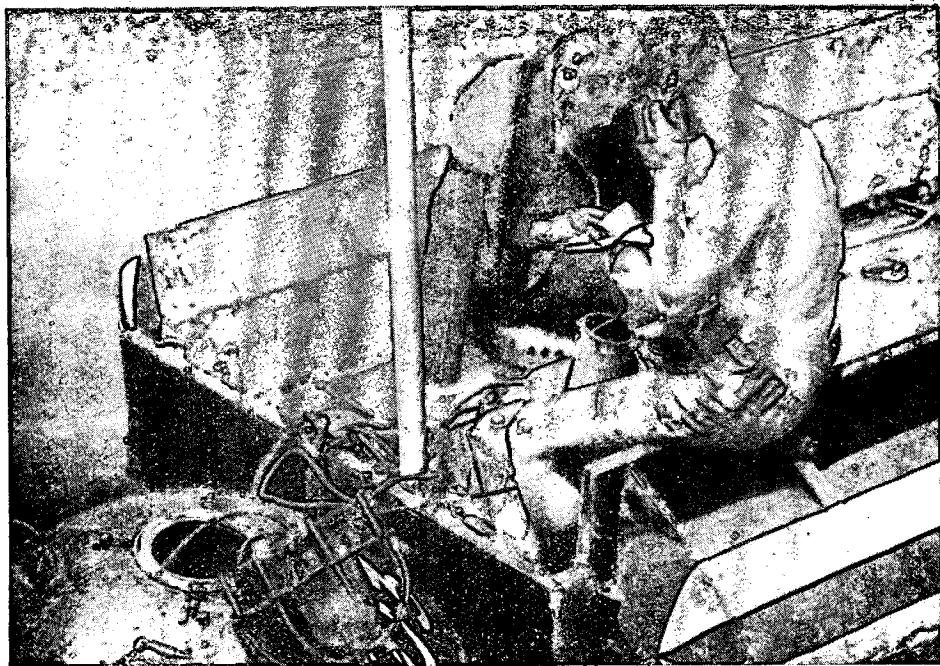
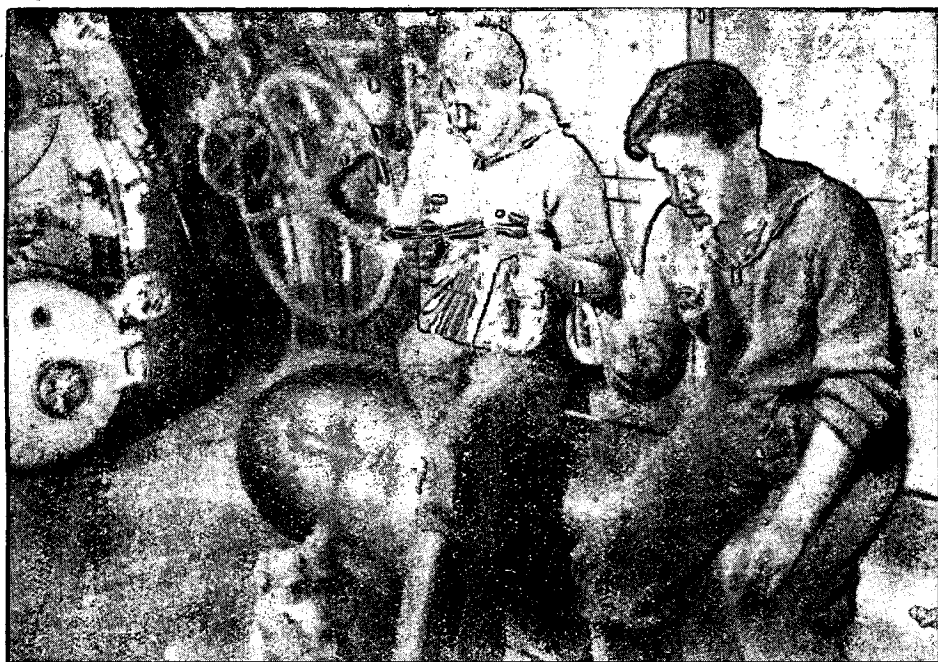
Tuttavia sarebbe arbitrario, a nostro avviso, restringere il neorealismo solo ai nomi di De Robertis, Rossellini, De Sica. Accanto ad essi vi sono altri fatti che gravitano egualmente nell'orbita del neorealismo

e che pur risentendo dell'influenza di De Robertis, Rossellini, De Sica, hanno tuttavia origini e ambizioni diverse.

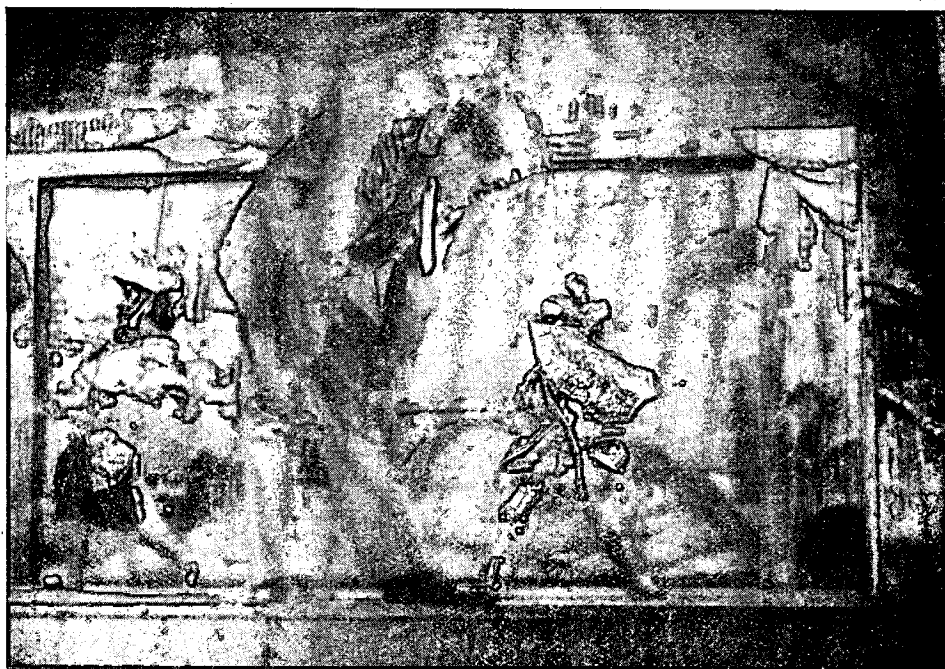
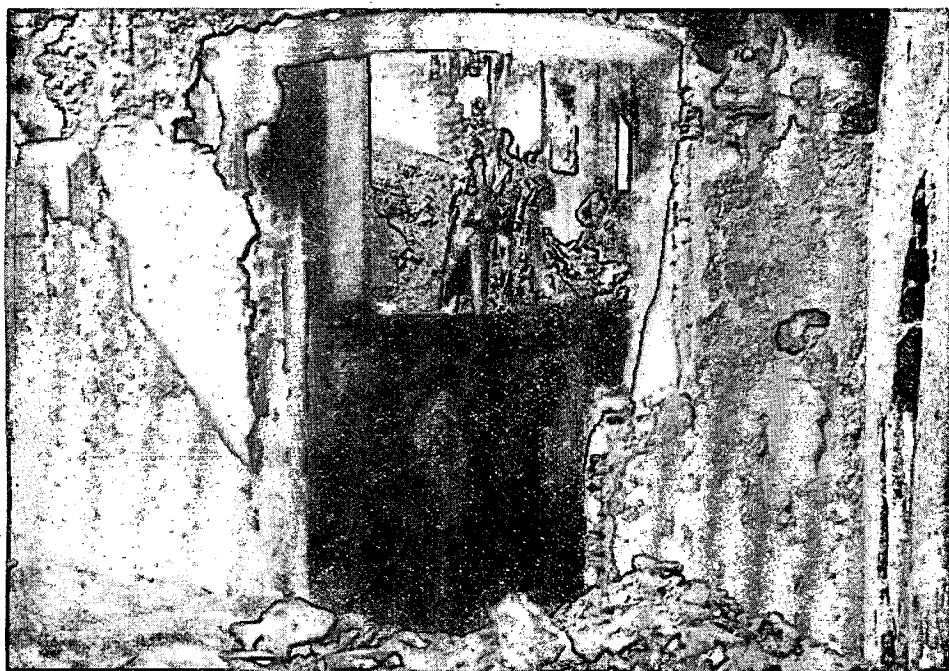
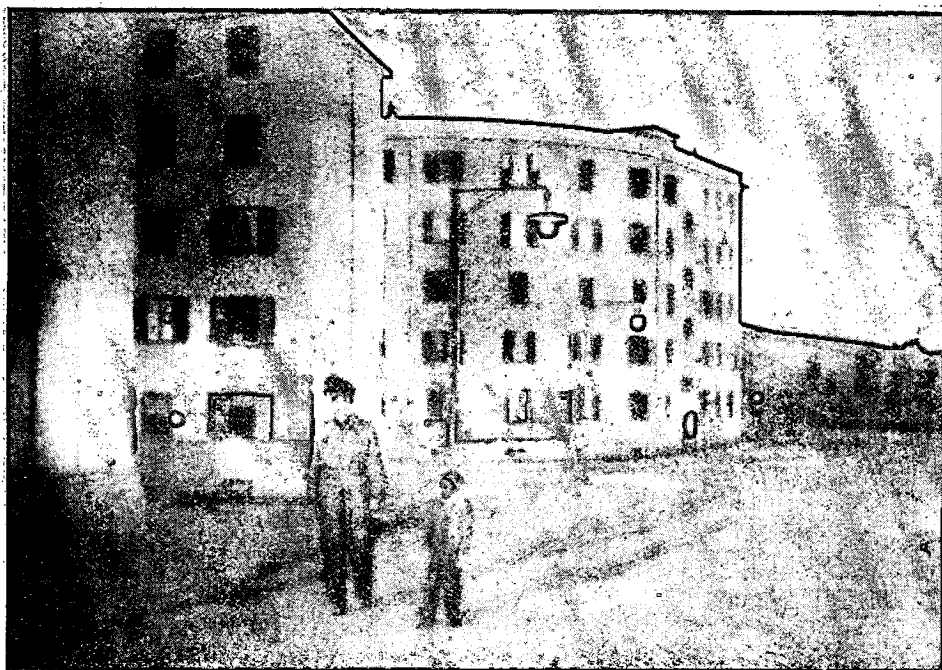
Aldo Vergano è stato soggettista e assistente di Blasetti in *Sole* e sceneggiatore e assistente di *Don Bosco* e *Cavalleria* di Alessandrini; ha poi diretto qualche opera insignificante come *Pietro Micca* e *Quelli della montagna*. La sua prima e finora unica opera significativa è *Il sole sorge ancora* del 1946 in cui egli ebbe assistente Giuseppe De Santis. *Il sole sorge ancora,* si rifà visibilmente al modello rosselliniano di *Roma città aperta,* rivissuto però su un fondo di sensibilità originale, che risente di un estro epico vagamente blasettiano.

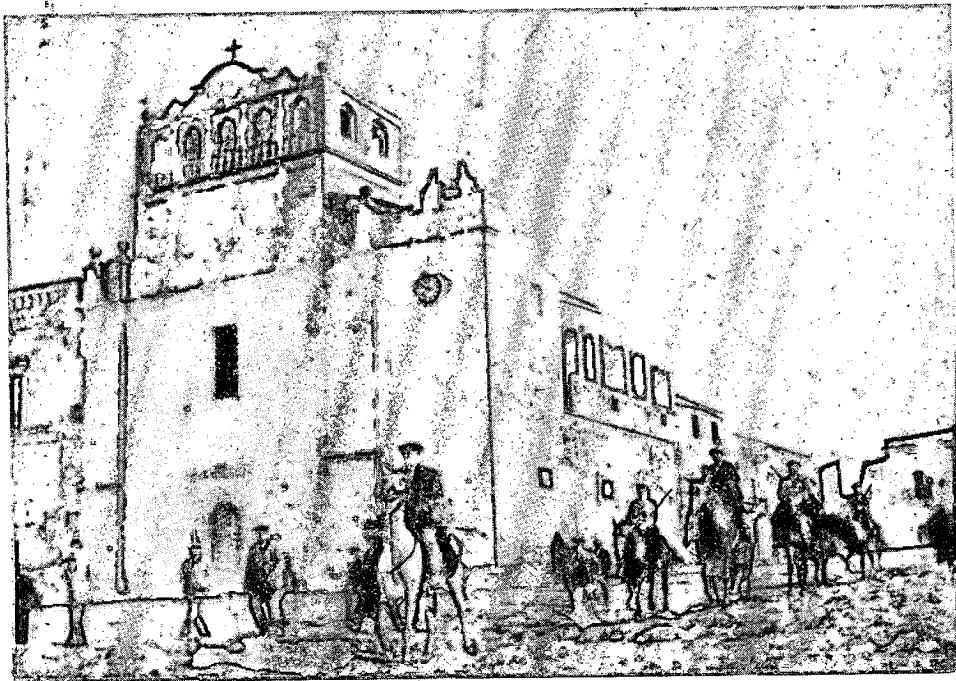
Giuseppe De Santis frequentò il corso di regía del C.S.C., fu poi critico di « Cinema », sceneggiatore e assistente di Visconti in *Ossessione,* sceneggiatore e assistente di *Il sole sorge ancora.* Il suo primo film *Caccia tragica* è del 1947, il suo secondo *Riso amaro* è apparso all'ultimo festival di Cannes. De Santis, la cui personalità è essenzialmente decorativa e antinaturalistica, è attratto nel neorealismo da suggestioni unicamente culturali. Neorealismo significa per De Santis incidenza in un certo repertorio plastico e narrativo che nelle sue mani diventa tuttavia retorico e offre solo il pretesto a esercitazioni decorative (che abisso fra le biciclette del De Santis e quelle di De Sica!).

Caccia tragica e *Riso amaro,* come del resto *Il sole sorge ancora,* costituiscono un'esperienza eminentemente culturale. Vergano e De Santis hanno rivissuto su un piano di cultura la lezione di De Robertis, Rossellini, De Sica, (ma sopratutto di Rossellini), riallacciandola a quel complesso fermento della ricerca dello stile da fare cui entrambi avevano partecipato: Vergano sulle orme di Alessandrini e Blasetti, De Santis su quelle di Visconti. Dotati di una cultura cinematografica solidissima essi allargano la trama di questa ricerca innestandovi, specialmente De Santis, reminiscenze di tutta la storia del cinema e portandovi l'esigenza di una rigorosa ortodossia cinematografica. Si apre con essi un secondo momento nella storia del neorealismo italiano, il momento dell'elaborazione culturale dei risultati grezzi raggiunti dall'esperienza di De Robertis e Rossellini, momento storicamente necessario e fecondo perché riabilita e innesta nella nuova tendenza una serie di ricerche che De Robertis e Rossellini avevano pressoché ignorate. Il cerchio si chiude perfettamente con *La terra trema* in cui Visconti aggiorna *Ossessione* alla lezione di Rossellini.

Su questo piano di cultura si pone anche il lavoro di Pietro Germi, un giovane regista indubbiamente dotato — proveniente anch'egli dal C.S.C. — che sta cercando la sua via con assoluta sincerità. Germi ha avuto una partenza tipicamente culturale. Il suo primo film *Il testimone* (1945) era ricalcato palesemente su schemi narrativi cari a Carné e a Duvivier (Roldano Lupi rifaceva Jean Gabin e ne portava perfino il cappello), inseriti però in un paesaggio originale, improntato ad un crepuscolarismo nostrano. Non era stata molto diversa la partenza di Visconti.

FRANCESCO DE ROBERTIS *Uomini sul Fondo (1940)*

FRANCESCO DE ROBERTIS *Uomini sul Fondo (1940)*

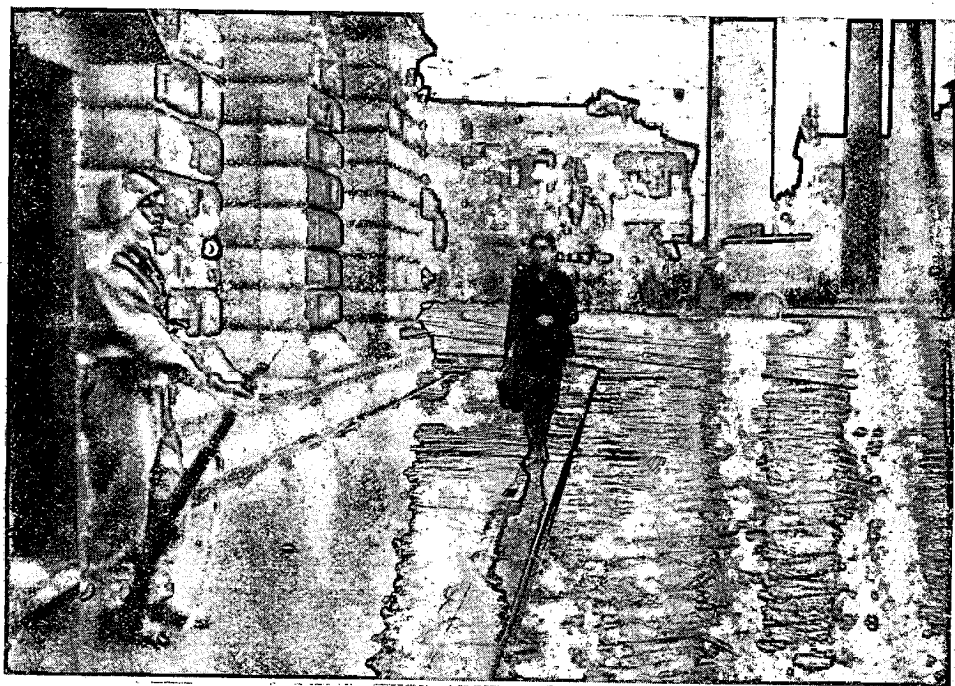
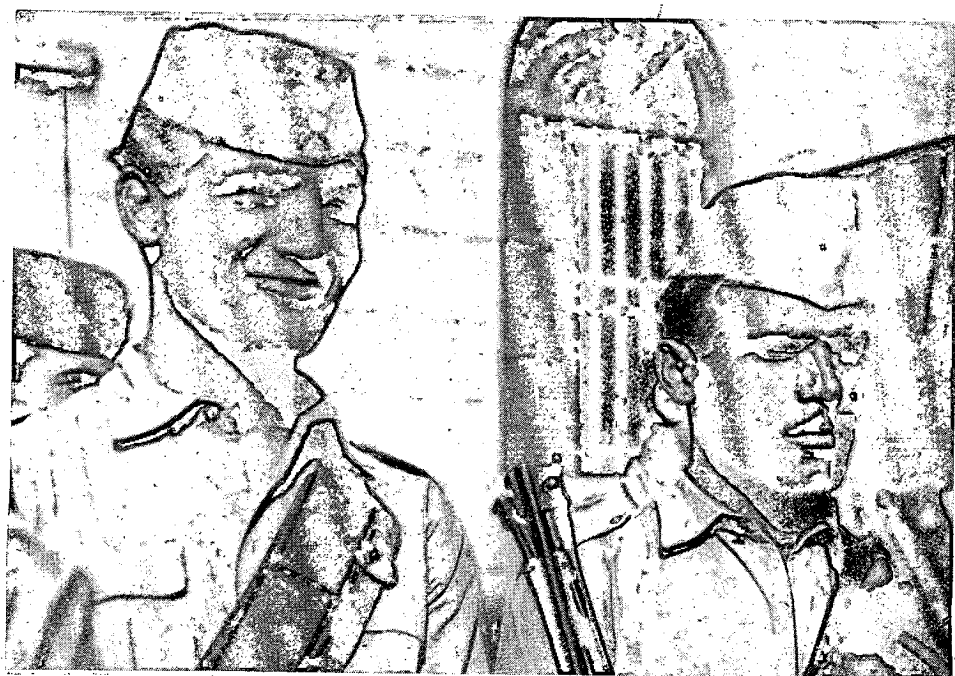
FRANCESCO DE ROBERTIS *Uomini sul Fondo (1940)*

FRANCESCO DE ROBERTIS *Uomini sul Fondo (1940)*

ROBERTO ROSSELLINI *Paisà (1946)*

ROBERTO ROSSELLINI *Paisà (1946)*

VITTORIO DE SICA *Ladri di biciclette (1948)*

VITTORIO DE SICA *Ladri di biciclette (1948)*

PIETRO GERMI

In nome della legge (1949)

PIETRO GERMI

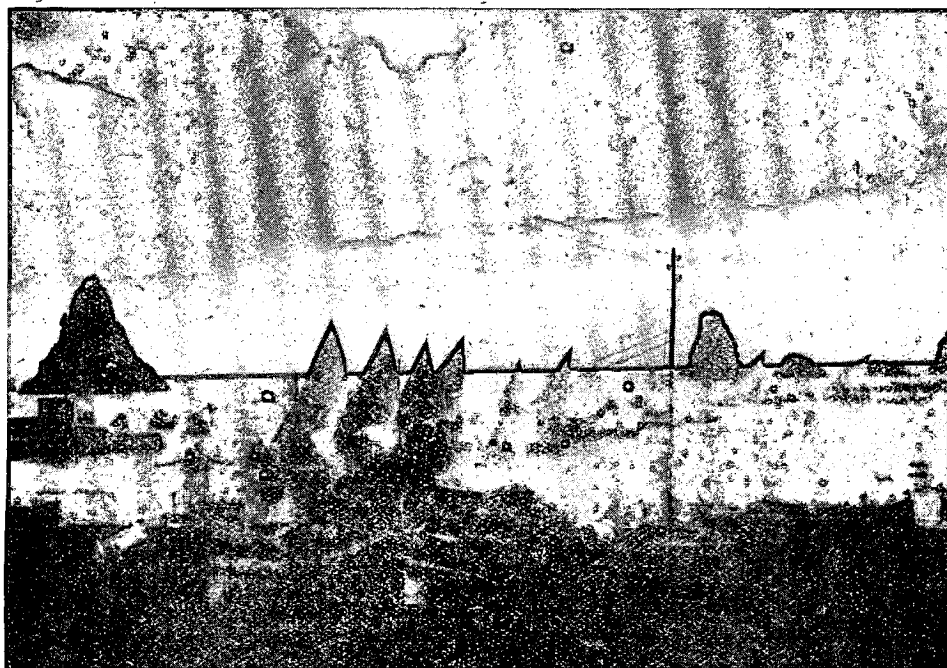
In nome della legge (1949)

RENATO CASTELLANI

È primavera... (1949-50)

RENATO CASTELLANI

È primavera... (1949-50)

GIUSEPPE DE SANTIS *Non c'è pace tra gli ulivi (1950)*

GIUSEPPE DE SANTIS *Non c'è pace tra gli ulivi (1950)*

LUCHINO VISCONTI *La terra trema (1948)*

LUCHINO VISCONTI *La terra trema (1948)*

In *Gioventú perduta* (1947) e *In nome della legge* (1949) Germi arriva a liberarsi dall'influsso francese e tenta una via originale che si affianca alla tendenza neorealistica, senza che sia tuttavia possibile indicare dei contatti specifici. *In nome della legge* segna un risultato notevole nella ricerca d'un paesaggio poetico ed è forse il miglior film italiano del dopoguerra, dopo *Ladri di biciclette* e *Paisà*.

Oltre ai nomi qui indicati ve ne sono anche altri attivi nell'àmbito della tendenza, ma la loro esperienza si inserisce dentro le linee principali dello schema da noi delineato, senza aggiungere niente di nuovo alla definizione della tendenza.

Alludiamo sopratutto a Luigi Zampa e ad Alberto Lattuada. Zampa, uscito dal C.S.C., regista abile e fortunato, tende ad assolutizzare l'accezione di cronaca della tendenza (*Vivere in pace, L'Onorevole Angelina, Anni difficili*). Inversamente Lattuada — già assistente di Soldati — porta nella sua professione di neorealismo (*Il bandito, Senza pietà*) un sentimentalismo pletorico e una ricerca calligrafica che sono forse piú vicine alla sua autentica personalità, ma che tuttavia risultano attenuati proprio per effetto dell'esperienza neorealistica. E ne *Il Mulino del Po*, presentato all'ultimo Festival di Venezia, Lattuada raggiunge — come ha acutamente osservato Giulio Cesare Castello (1) — una specie di compromesso fra questi due indirizzi.

Anche Augusto Genina, con *Cielo sulla palude*, presentato anche esso all'ultima Mostra di Venezia, compie atto di adesione esteriore alla tendenza. Accanto alla tendenza creativa vera e propria vediamo cosí allinearsi una maniera o addirittura una moda. Tutti questi fatti indicano forse uno stadio evolutivo del neorealismo che per molti registi costituisce ormai solo un clima formativo, un punto di partenza verso soluzioni personali. Una analoga funzione formativa ha esercitato in Francia il realismo di Renoir, Feyder e Carné.

Particolarmente significativo il caso di Renato Castellani che nel neo-realismo ha trovato la chiave per far scaturire una sua vena istintiva (*Sotto il sole di Roma, E' primavera...*) superando cosí lo stadio calligrafico delle sue prime ricerche.

Quest'atteggiamento di Vergano, De Santis, Germi, Lattuada, improntato a procedimenti sistematici, contiene in sé il presupposto e la istanza d'una scuola. Crediamo tuttavia che il termine « scuola » sia sproporzionato al neorealismo. Per « scuola » noi intendiamo una corrente creativa che abbia una sua coerenza e omogeneità, sopratutto sul piano formale, per esempio i russi, l'espressionismo tedesco, il documentario inglese. Certamente i registi neorealisti si servono di modi di linguaggio affini, tuttavia la loro esperienza, considerata nella sua generalità, manca di una personalità formale evidente, di una comune base di linguaggio. Piú che di scuola, crediamo che nel caso del neorealismo si debba parlare di tendenza.

(1) G. C.C.: *Il Mulino del Po*, in *Bianco e nero*, n. 9, settembre 1949.

D'altronde quest'imprecisione degli esiti formali del neorealismo italiano rispecchia quello standard di linguaggio che caratterizza l'attuale momento cinematografico. Le esigenze di un discorso narrativo, dettate da necessità mercantili, impongono oggi a quasi tutti i cineasti un linguaggio press'a poco comune. Un tempo fra il linguaggio delle varie « scuole » c'era un abisso: pensiamo alle differenze che intercorrevano fra fenomeni contemporanei quali la scuola russa, l'espressionismo tedesco, l'avanguardia francese. Oggi invece le differenze fra i vari ambienti produttivi sono assai meno accentuate, non vi sono piú « scuole » e lo squallore d'una formula narrativa uniforme (« la fabbrica di salsicce » diceva Feyder) si stende su gran parte del globo cinematografico. Gli unici fatti originali e storicamente interessanti della nostra epoca sono forse le ricerche sulla prima persona sonora e sulla profondità di campo, ma anch'esse stanno già degenerando in maniera.

Tuttavia considerato nei termini di una prospettiva storica molto ampia, il neorealismo ha già oggi una personalità abbastanza definita anche come linguaggio. Esso segna infatti (almeno nei suoi risultati piú validi, quali *Paisà* e *Ladri di biciclette*) un ritorno al montaggio analitico della scuola russa muta e del Kammerspiel tedesco e con ciò reagisce a certa tendenza attuale (che affiora in certe ricerche di Wyler e Welles) a risolvere l'espressione cinematografica nell'elemento plastico. Anche nell'impiego del sonoro il neorealismo si riallaccia esplicitamente alla lezione del manifesto dell'asincronismo, rinnegando certo panverbalismo di derivazione letteraria e teatrale che ha recentemente trovato una giustificazione estetica nella teoria della cosidetta « terza via ».

Ladri di biciclette è un risultato stupendo in questo senso. Nella dinamica del cinema mondiale la tendenza del neorealismo italiano costituisce dunque un richiamo concreto al fondamento piú puro e genuino, piú classico, dell'espressione cinematografica.

Funzione della tradizione

Da tutta la nostra analisi risulta evidente la profonda connessione che lega lo sviluppo della tendenza neorealistica alla storia anteriore del cinema italiano. Abbiamo visto quale parte abbiano avuto in questo sviluppo la tendenza regionalistica, quella erudita di origine letteraria, quella francesizzante. Abbiamo indicato nel documentario le origini lontane di De Robertis e di Rossellini i quali costituiscono tuttavia un fatto nuovo. Abbiamo poi visto De Sica iniziare sotto il segno di Camerini e poi evolversi in senso originale, giovandosi anche dell'influssò di Rossellini. Abbiamo poi visto Vergano, De Santis, Germi, accogliere intellettualmente l'insegnamento di Rossellini e ricollegarlo alle ambizioni delle tendenze erudita e francesizzante. Questo secondo noi il ciclo di svolgimento del fenomeno neorealista.

Nelle origini del neorealismo convergono dunque fattori molteplici i cui apporti si intersecano e — per quanto slegati ed eterogenei — si inte-

grano a vicenda. E' difficile stabilire una gerachia fra questi apporti. Lo schema da noi delineato sembra forse concedere un credito maggiore alla corrente documentaristica, tuttavia bisognerebbe prima accertare i debiti che quest'ultima ha verso altre correnti; anzi di tutte le correnti considerate, quella documentaristica è proprio la meno stilisticamente definita. Non esiste insomma nella genesi del neorealismo un apporto decisivo e unilaterale da parte di un fattore singolo, ma una somma di fattori che influiscono nel loro complesso.

Per comprendere questa situazione bisogna rifarsi alla condizione di provincialismo del cinema italiano anteriore al neorealismo le cui varie correnti, per quanto concrete, rimangono tuttavia in uno stato fluido, non riescono a sostanziarsi in una tradizione qualificata. Il cinema italiano anteriore al neorealismo è simile ad un terreno vergine la cui linfa, per quanto feconda, non riesce a coagulare. Il neorealismo si alimenta proprio a questi modesti ma sostanziosi succhi provinciali che offrono alla buona un nutrimento concreto e tuttavia non gravato dall'etichetta d'una tradizione codificata. Nella nuova tendenza questi succhi raggiungono appunto il loro punto di coagulo; e ciò avviene tanto piú liberamente e facilmente proprio per effetto del loro stato di fluidità, per la mancanza di una tradizione efficiente che ponga dei limiti alla libertà dei loro movimenti. Il sostanziarsi della tendenza neorealistica e il suo rapido sviluppo è legato appunto a questa condizione di provincialismo del cinema italiano. Forse *Uomini sul fondo* non avrebbe avuto l'influenza che ebbe se fosse spuntato nell'ambito di una civiltà cinematografica matura. Da questo punto di vista l'origine del neorealismo italiano presenta motivi di affinità con la nascita del documentario britannico (il quale però nacque da un'istanza specificamente culturale).

Certo noi non crediamo che il neorealismo sia qualcosa di diverso dal realismo (il neorealismo, diceva un burlone, non è che il realismo con un neo). « Neorealismo » è in fondo un termine di comodo, come tutti i nomi d'altronde. Ma comunque vogliamo chiamarlo è un fatto che esso corrisponde a qualcosa di reale. Da *Uomini sul fondo* a *Ladri di biciclette* si svolge nella storia del cinema italiano un'esperienza originale che costituisce un capitolo a sé. Nel neorealismo gli sparsi conati realistici del cinema italiano si personalizzano, diventano stile, creano qualcosa di nuovo e, soprattutto, trovano un'adeguata espressione cinematografica. Anche *Don Bosco* per esempio era un film indiscutibilmente realistico, ma in esso l'intento realistico si condizionava e si alimentava a una ricerca essenzialmente pittorica (con evidenti citazioni segantiniane), ricerca che era un carattere comune a tutto il cinema italiano dell'epoca e che tradiva alla base l'ispirazione cinematografica. Solo col cosiddetto neorealismo il cinema italiano, considerato nella sua generalità, si orienta anche nei minori verso una ricerca libera e spregiudicata, impostata in termini di autonomia espressiva.

Dalle sue origine provinciali il neorealismo ha derivato certi elementi di primitivismo, quali la penuria di attori e la mancanza di una

scuola recitativa, una certa ingenuità degli scenari, in genere mancanza di mestiere: fatti questi caratteristici delle civiltà cinematografiche in formazione (che si riscontrano per esempio nella giovane cinematografia messicana). Inoltre nel neorealismo si perpetuano certi limiti di temperamento, certo sentimentalismo retorico e pletorico, tipicamente italiani (vedi, per tacere dei minori, l'episodio del convento di Romagna, in *Paisà*).

Malgrado queste eredità provinciali, il neorealismo segna appunto il superamento di quella condizione di provincialismo in cui il cinema italiano era rimasto confinato dopo *Cabiria*. Il neorealismo rappresenta il momento culminante della ricerca d'uno stile italiano originale; esso introduce una « civiltà » cinematografica italiana. Col neorealismo il cinema italiano si afferma come fatto mondiale: da quattro anni il cinema italiano è all'ordine del giorno della critica internazionale. René Clair, Abel Gance, Orson Welles, Marcel L'Herbier, G. W. Pabst lavorano in Italia e Pabst afferma esplicitamente che ciò che lo attira in Italia — sia pure per girarvi un film su Bonifacio VIII — è proprio la vitalità del nuovo cinema italiano.

Indubbiamente il neorealismo italiano costituisce il fatto piú interessante e concreto di questo squallido dopoguerra cinematografico.

Franco Venturini

Bibliografia

(Sono qui raccolti, con criteri molto ampi, scritti che rivelano momenti particolari della genesi del neorealismo o che illustrano motivi di un clima culturale e produttivo che su tale genesi hanno influito. Si è cercato di dare al lettore la documentazione per riportarsi nell'aria del tempo, per rivivere la formazione della tendenza.

A ciò si è aggiunta l'indicazione di quanto di meglio è stato finora tentato in sede di valutazione storica del neorealismo. Queste ricerche risentono però in genere di uno stato di transito e di rinvio; cosicché il loro apporto piú concreto è d'ordine informativo. Ciò spiega la larghezza della nostra scelta.)

Mario Alicata: *Ambiente e società nel racconto cinematografico* in « Cinema », n. 135, 10 febbraio 1942.

Mario Alicata - Giuseppe De Santis: *Verità e poesia: Verga e il cinema italiano* in « Cinema », n. 127, 10 ottobre 1941.

Mario Alicata - Giuseppe De Santis: *Ancora di Verga e del cinema italiano* in « Cinema », n. 130, 20 novembre 1941.

Mario Alicata: *La terra trema* in « Bianco e Nero », luglio 1949.

Guido Aristarco: *Anni difficili* in « Cinema », n. 6, 15 gennaio 1949.

Guido Aristarco: *Ladri di biciclette* in « Cinema », n. 7, 30 gennaio 1949.

Guido Aristarco: *Fuga in Francia* in « Cinema », n. 8, 15 febbraio 1949.

Guido Aristarco: *In nome della legge* in « Cinema », n. 13, 30 aprile 1949.

Guido Aristarco: *Riso amaro* in « Cinema » (Nuova Serie), n. 24.

Guido Aristarco: *Il Mulino del Po* in « Cinema » (Nuova Serie), n. 19.

Jean George Auriol: *La paix et la guerre: Vivre en paix* in « La Révue du cinéma », n. 7, estate 1947.

Jean George Auriol: *Chroniques italiennes: Caccia tragica, L'onorevole Angelina, Preludio d'amore* in « a Révue du cinéma », n. 9, gennaio 1948.

Jean George Auriol: *Trois versions d'un roman de James Cain: Le dernier tournant, The postman always rings twice, Ossessione* in « La Révue du cinéma », n. 10, febbraio 1948.
Jean George Auriol: *Entretiens romains sur la situation et la disposition du cinéma italien* in « La Révue du cinéma », n. 13, aprile 1948.
Jean George Auriol: *Introduction improptue au débat sur le réalisme: Germania anno zero, L'amore* in « La Révue du cinéma », n. 17, settembre 1948.
Umberto Barbaro: *Neo-realismo* in « Film », 1943.
Arrigo Benedetti: *Un romantico saccheggio* in « Cinema », n. 154, 25 novembre 1942.
Luigi Bianconi: *Arte muta e letteratura: il cinema e il dannunzianesimo* in « Bianco e Nero », febbraio 1942.
Vittorio Calvino: *Gli operatori cinematografici della R. Marina* in « Cinema », n. 149, 10 settembre 1942.
Fabio Carpi: *Rinascita del cinema italiano e realismo etico* in « Radiocorriere », 1947.
G. C. Castello: *Il cinema italiano incomincia da Venezia* in « La critica cinematografica », n. 12, novembre 1948.
G. C. C.: *Senza pietà* in « Bianco e Nero », dicembre 1948.
G. C. C.: *Ladri di biciclette* in « Bianco e Nero », maggio 1949.
G. C. C.: *Il Mulino del Po* in « Bianco e Nero », settembre 1949.
Ugo Casiraghi & Glauco Viazzi: *Presentazione postuma d'un classico* in « Bianco e Nero », aprile 1942.
Luigi Chiarini: *Cinematografo,* Roma, Cremonese, 1935.
Luigi Chiarini: *Cattivi pensieri sul neorealismo* in « Cinema », n. 1, 25 ottobre 1948.
Luigi Chiarini: *Venezia* 1948 in « Bianco e Nero » ottobre 1948.
Luigi Chiarini: *Gioventú perduta* in « Bianco e Nero », aprile 1948.
Luigi Chiarini: *Stile e maniera* in « Bianco e Nero », dicembre 1949.
Americo Cenci: *Operatori della R. Aeronautica* in « Cinema », n. 149, 10 settembre 1942.
Fernando Cerchio: *Comacchio: considerazioni d'un documentarista* in « Bianco e Nero », febbraio 1942.
Giulio Cogni: *L'anima razziale d'Italia e il suo cinema* in « Bianco e Nero », marzo 1939.
Giuseppe De Santis: *Un pilota ritorna* in « Cinema », n. 140, 25 aprile 1942.
Giuseppe De Santis: *Tragica notte* e *Fari nella nebbia* in « Cinema », n. 141, 10 maggio 1942.
Giuseppe De Santis: *Comacchio* in « Cinema », n. 157, 10 gennaio 1943.
Giuseppe De Santis: *Quattro passi fra le nuvole* in « Cinema », n. 157, 10 gennaio 1943.
Giuseppe De Santis: *Gelosia* in « Cinema », n. 158, 25 gennaio 1943.
Giuseppe De Santis: *L'uomo della croce* in « Cinema », n. 168, 25 giugno 1943.
Jean Desternes: *Poésie et réalité: Rome Ville ouverte, Paisà* in « La Révue du cinéma », n. 3, dicembre 1946.
F. D. G.: *Anni difficili* in « Bianco e Nero », aprile 1949.
Jacques Doniol-Valcroze: *Le film témoin: Le soleil se lève toujours* in « La Révue du cinéma », n. 4, gennaio 1947.
Jacques Doniol-Valcroze: *Diversité du cinéma italien: Choucha et Quatre pas dans les nuages* in « La Révue du cinéma », n. 5, febbraio 1947.
Mario Gromo: *Con'ismi e senza* in « Cinema », n. 1, 25 ottobre 1948.
Mario Gromo: *Capitolo sul cinema italiano* in « Il film nel dopoguerra 1945-1949, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1949.
Amables Jameson: *Note sur le cinéma italien* in « La Révue du cinéma », n. 2, Novembre 1946.

A. J.: *La terre tremble* in « La Révue du cinéma », n. 12, aprile 1948.
J. B. Jeanner: *Intervista con Rossellini* in « Le Figaro », 20 novembre 1946.
Arturo Lanocita: *La seconda nascita del film italiano* in « Il Corriere d'Informazione », 1948.
Carlo Lizzani: *Vie del cinema italiano* in « Cinema », n. 160, 25 febbraio 1943.
Massimo Mida: *Necessità d'uno stile del cinema italiano* in « Cinema », n. 141, 10 maggio 1942.
M. M.: *Germania anno zero* in « Bianco e Nero », marzo 1948.
E. M.: *Valore di Caccia tragica,* in « Bianco e Nero », ottobre 1947.
Fausto Montesanti: *Dell'ispirazione cinematografica* in « Cinema », n. 129, 10 novembre 1941.
P. Felix A. Morlion o. p.: *Le basi filosofiche del neorealismo cinematografico italiano* in « Bianco e Nero », giugno 1948.
P. Felix A. Morlion o. p.: *Crisi e prospettive del realismo cinematografico* in « Bianco e Nero », giugno 1949.
E. F. Palmieri: *Vecchio Cinema italiano,* Venezia, Zanetti, 1940.
F. P.: *Caccia tragica* in « Bianco e Nero », aprile 1948.
Antonio Pietrangeli: *Verso un cinema italiano* in « Bianco e Nero », agosto 1942.
Antonio Pietrangeli: *Film e nazione* in « Bianco e Nero », novembre-dicembre 1942.
Antonio Pietrangeli: *Analisi spettrale del film realistico* in « Cinema », n. 146, 25 luglio 1942.
Antonio Pietrangeli: *Panoramique sur le cinéma italien* in « La Révue du cinéma », n. 13, aprile 1948.
Gianni Puccini: *Per una discussione sul film italiano* in « Bianco e Nero », aprile 1948.
G. P.: *In nome della legge* in « Bianco e Nero », maggio 1949.
Renzo Renzi: *Le inibizioni d'un cinema di dittatura* in « Bianco e Nero », ottobre 1948.
Renzo Renzi: *Mitologia e contemplazione in Visconti, Ford ed Eisenstein* in « Bianco e Nero », febbraio 1949.
Aldo Scagnetti: *Svolte del cinema verista* in « Cinema », 148, 25 novembre 1942.
Ugo Spirito: *Il neorealismo del cinema italiano* in « Bianco e Nero », novembre 1948.
M. V.: *L'amore* in « Bianco e Nero », novembre 1948.
Aldo Vergano: *Com'è nato e come è stato realizzato: Il sole sorge ancora* in « Bianco e Nero », ottobre 1947.
Carl Vincent: *L'ago della bussola continua ad indicare Roma.* in « Corriere di Milano », 1948.
Carl Vincent: *Del neorealismo* in « La critica cinematografica », n. 9 giugno-luglio 1948.
Carl Vincent: *Storia del Cinema,* Milano, Garzanti, 1949.
Carl Vincent: *Lettre de Rome* in « Cinéma », Bruxelles, aprile 1942.

L'esperimento nel cimema

L'esperimento nel cinema: ecco un concetto che, da qualche anno, torna con insistenza nelle trattazioni critiche. E' cosí giovane l'arte cinematografica, è cosí ristretto il campo finora esplorato delle sue possibilità espressive, da farci pensare che ogni vero capolavoro sia stato, ancor prima che un'opera di poesia, un coraggioso esperimento pienamente riuscito.

Nell'antologia da lui curata e che ora presentiamo (1), il Manvell esamina questo concetto nella sua genesi storica ed estetica (pagg. 13-59).

L'esperimento cinematografico non è, intanto, il solo cinema sperimentale dell'avanguardia di vent'anni or sono. Nel capitolo del Manvell, il termine vuole rivalersi di tutte le sue possibilità etimologiche, vuol cioè valere nel suo preciso significato di « expérir ». Il Manvell chiarisce la definizione *experiment in the film* in tutti i suoi lati. Il suo, è un capitolo tra i piú belli ed ambiziosi che ci sia stato dato di leggere in questi ultimi anni; la prova, tra l'altro, di un livello saggistico assai elevato ormai raggiunto dalla scuola critica inglese.

Il Manvell ripropone innanzi tutto l'esame dell'evoluzione cinematografica attraverso gli enunciati fondamentali dei teorici e dei tecnici famosi: Griffith, Pudovkin, Eisenstein, Cohen-Séat, Grierson, Epstein; per farci notare come i film piú importanti siano stati, per l'appunto, degli *esperimenti*; e come l'*esperimento* abbia avuto molta parte nel sollecitare nei registi una particolare direzione stilistica e come esso abbia sempre agito da *deus ex machina*. Il Manvell stabilisce una lista di film che rappresenterebbero, secondo lui, i punti piú salienti nella curva del diagramma dell'esperimento cinematografico. Eccola: *The Great Train Robbery* (1903), *The Birth of a Nation* (1915), *La Madre* (1926), *Ottobre* (1928), *La Passion de Jeanne d'Arc* (1928), *Kameradschaft* (1932), *Song of Ceylon* (1935), *The Informer* (1935), *La Grande Illusion* (1938) *Le Jour se lève* (1932), *Ivan il Terribile* (1944) e *Paisà* (1946).

Dodici film, dodici esperimenti. Beninteso, non è detto che gli Autori siano stati sempre coscienti delle proprie intenzioni sperimentali, né del valore sperimentale che i loro film potevano assumere; ma il risultato — interessando questo concetto e il suo esame — è positivo,

(1) *Experiment in the Film,* a cura e con saggio introduttivo di Roger Manvell - The Grey Walls Press Ltd., London, 1949, Pagg. 286, 158.

quindi determinante. L'unico titolo che ci lascia dubbiosi è quello di *Song of Ceylon;* è una malignità pensare che il Manvell lo abbia inserito per consolare il nazionalismo cinematografico del lettore inglese, altrimenti deluso?

Dodici film, pertanto, che rappresentano, per l'una o l'altra ragione. classiche « svolte » nella storia dell'arte del cinema. Come *The Great Train Robbery* è l'esperimento narrativo, cosí *The Birth of a Nation* è l'esperimento drammatico; ma con *La Madre* e i successivi, le definizioni si fanno piú complesse, gli esperimenti sono piú elaborati. Il Manvell entrando nei particolari, compie un attento esame di questi film. Questi dodici film sono i capostipiti dello stile epico, dello stile poetico, dello stile formale, degli studi di carattere e del realismo.

L'evoluzione dello stile epico, che ha le radici nel fertile terreno di *The Birth of a Nation,* passa per *Intolerance* e trova la sua espressione piú alta in *Ottobre.*

Lo studio di carattere fiorisce piú tardi: chiedendo al regista una buona dose di sensibilità e a tutto il cinema una somma di esperienze tecniche definitivamente scontate (sperimentate), si dovrà attendere *La Madre.* In compenso, subito dopo, troveremo *Die Liebe von Jeanne Ney* e *La Passion de Jeanne d'Arc.*

Lo stile poetico è, per il Manvell, introdotto nel cinema, oltre che da *Song of Ceylon,* da *L'Age d'Or.* Uno stile formale nasce piú tardi: dopo le prove sintomatiche ma non a sufficienza dimostrative di *Destino* e *Metropolis,* esso inizierà con il *Nevskij, Ivan il Terribile* e *Henry V.*

In queste due distinzioni e classificazioni (tipicamente inglesi: vedansi quelle del Rotha nei suoi libri; e non si sa quanto e dove utili, dato che già il Rotha ebbe a sopportare, per esse, innumerevoli critiche), il Manvell cerca di non irrigidirsi. In questo saggio, i titoli dei film ricorrono piú volte, nei vari capitoli. Film di diverso stile scoprono talvolta comuni incidenze: per esempio, il « poetico » *Song of Ceylon* e il « formale » *Ivan il Terribile,* che hanno in comune, fattore decisivo, il peso del « committente »: lo Stato sovietico e la Ceylon Tea Propaganda Board che, pregiudicando la partenza, decidono in gran parte l'aspetto esteriore di questi film.

Il realismo s'inizierebbe, come ormai sappiamo, con *Kameradschaft,* per continuare poi con abbondanza di testi. Il Manvell definisce storicamente il realismo retrocedendo ai suoi piú immediati presupposti letterati (da Flaubert alla Woolf), per stabilire limiti e direzioni (trascurando la tesi del Cavalcanti di *Film and Reality*). Il passaggio da letteratura a cinema realistico avviene con eleganza, se non proprio con forza convincente (infatti, per il Manvell, è valida una parabola di questo genere: *Le Jour se lève, Brief Encounter, Odd Man Out,* ecc.... fino a *Paisà*).

Al colore e alla stereoscopia, il Manvell accenna soltanto. E infatti, per la sua tesi, questi campi si sono da poco aperti all'*esperimento* e i

film fatti fino ad oggi, troppo coscienti d'essere delle prove, non raggiungono la richiesta cifra espressiva media e tipica dei film delle precedenti categorie.

Jacques B. Brunius esamina « Il film sperimentale in Francia », Lewis Jacobs « La produzione d'avanguardia in America », Gregori Roscial « Il film sovietico », Roman Karmen « Il documentario sovietico », Ernst Iros « Lo sviluppo del cinema in Germania e in Austria », Hans Richter « Cinema d'avanguardia in Germania », Edgar Anstey « Lo sviluppo del cinema tecnico in Inghilterra » e John Maddison « Gli esperimenti nel cinema scientifico ».

Panorama vastissimo, come si vede. E bisogna proprio dire che, se le pagine del Manvell, pur tanto apprezzabile, lasciano talvolta dubbiosi perché si muovono sul terreno di concetti generali ancora non giunti a precise formulazioni (cioè su un terreno dove la polemica e le divergenze d'opinioni e di metodo hanno, piú che altrove, libertà di parola); le pagine che seguono, tutte cosí aderenti ai fatti e alle opere, sono prive di scorie e contribuiscono con la forza di una nutrita documentazione all'analisi di un aspetto che, come appunto questo, è, nella storia del cinema, fondamentale.

Il Brunius, che ha vissuto l'avanguardia francese negli anni delle migliori occasioni, ce ne presenta un panorama completo e, fedele alle convinzioni del Manvell, non si arresta alle pagine tradizionali, ma prosegue la sua analisi badando agli sviluppi e agli addentellati, fino a Jean Vigo, a Autant-Lara, ai fratelli Prévert, fino al Renoir della *Règle du Jeu* e al Carné di *Drôle de Drame* e di *Les Portes de la Nuit.*

Il Jacobs, che, come il Brunius, si è dedicato per molti anni al cinema sperimentale ed è oggi uno dei critici americani piú quotati, ha scritto un capitolo che ci interessa anche per il fatto che la produzione sperimentale nord-americana è da noi quasi del tutto ignorata (si è visto il *Dreams That Money Can Buy* di Richter alla Mostra veneziana del 1947 e *Lot in Sodom* di James Sibley Watson e Melville Webber a quella del 1948). Apprendiamo cosí, dalle pagine del Jacobs, che il cinema sperimentale è oggi floridissimo negli Stati Uniti. Esso è nato tardi e solo in seguito alla conoscenza di particolari film europei, come *Das Cabinet des Doctor Caligari, Golem, Variété, Ballet Mécanique, Entr'Acte, La Chute de la Maison Usher, Emak Bakia, Chapeau de Paille d'Italie, Thérèse Raquin, La Passion de Jeanne d'Arc, L'Incrociatore Potemkin, La fine di San Pietroburgo, Ottobre, L'Uomo con la macchina da presa, Arsenale, Frammenti di un Impero,* ecc. Sulla base di testi cosí ricchi di spunti e cosí variati nei temi e nei gusti, la cinematografia sperimentale nord-americana ha però scelto un indirizzo ben preciso, che oscilla di continuo fra l'astrattismo e il surrealismo (e le eccezioni sono piuttosto rare).

Dapprima, è soprattutto il film di Wiene che detta legge. Apre la serie *The Life and Death of* 9413 - *A Hollywood Extra* di Slavko Vorkapich e Robert Florey (1928), a cui lo stesso Florey fa seguire *The Loves of Zero* e *Johann the Coffin Maker.* Al *Caligari* e all'espressioni-

smo in genere si ispirano anche *The Last Moment*, « prodotto in simpatica collaborazione da Paul Fejös regista, Leon Shamroy operatore e Otto Matiesen primo attore », *The Tell-Tale Heart* di Charles Klein e *The Fall of the House of Usher* di Watson e Webber, « caligarizzazione di Poe ». A ricerche di composizione fotografica, sulla traccia degli esperimenti del Ray, si dedicano, negli anni intorno al 1930, Ralph Steiner (*H_2 O*), *Surf and Seaweed, Mechanical Principles*: film « ad esposizioni multiple, con uso di negativi, di distorsioni e di angolazioni combinate », con riferimenti, principalmente, a Léger), Lewis Jacobs, Joe Gerson e Hershell Louis (*Mobile Composition*, in cui la macchina da presa è usata di frequente in modo soggettivo).

I film sovietici influenzano Charles Vidor (*The Spy*) e Vertov dà l'avvio a tutto un gruppo: John Hoffman (*Prelude to Springs*), Herman Weinburg (*Autumne Fire, City Symphony*), Emlen Etting (*Oramunde, Laureate*), Irving Browning (*City of Contrasts*), Jay Leyda (*Bronx Morning*), Leslie Thatcher (*Another Day*), Seymour Sterne (*Land of the Sun*), Lynn Riggs (*A day in Santa Fé*), Mike Seibert (*Breakwater*), Henwar Rodakiewicz (*The Barge, Portrait of a Young Man, Faces of New England*), Lewis Jacobs (*Footnote to Fact*). Sono film descrittivi di persone, luoghi e attività varie, interessati nei problemi e nelle idee dell'uomo, notevoli per la perfezione fotografica e per il ritmo del montaggio, disposto secondo ordini tematici.

Ancora influenzati dai russi e dal Vertov, ma piú personali, *Mr. Motorboat's Last Stand* (di John Flory e Theodore Huff) e *Pie in the Sky* (di Elia Kazan, Molly Day, Day Thatcher, Irving Lerner e Ralph Steiner), quest'ultimo « filmicamente e socialmente vivo », annota il Jacobs. Due altri film, in questa corrente, si fanno notare per l'uso sperimentalmente accorto del montaggio: *Commercial Medley* del Jacobs ed *Even as You and I* di Roger Barlow. Legami, invece, col Dovzgenko di *Terra* esistono per *Lot in Sodom*, che è il primo notevole esempio di film sperimentale sonoro. Il secondo, per il Jacobs, è *Dawn to Dawn* di Joseph Berne, su soggetto di Seymour Sterne e vagamente ispirato a Sherwood Anderson. Entriamo (1933-34-35) nel campo dei film a soggetto, con spunti sperimentali piú complessi. L'interesse per i problemi sociali si fa piú evidente e piú dichiarato, anche se prevalgono preoccupazioni tecniche come il suono, il montaggio, la fotografia. Non potendoci dilungare oltre, ricordiamo ancora i titoli dei film ai quali il Jacobs dedica piú spazio, citando quasi sempre anche le linee del soggetto. Notevole il gruppo realizzato da Mary Ellen Bute (operatore Ted Nemeth), in bianco e nero (*Anitra's Dance, Evening Star, Parabola*) e a colori (*Toccata and Fugue, Tarantella, Sport Spools*), tra il 1936 e il 1941. Nel 1943 appare il primo esperimento di Maya Deren, *Meshes of the Afternoon*, realizzato insieme ad Alexander Hammid (che fu, con Herbert Kline, regista dei documentari (*Crisis, Lights out in Europe*, e *Forgotten Village*). La Deren stessa sostiene la parte della protagonista e il film è tutto imperniato sui problemi dell'indagine nel-

l'inconscio. Il successivo è *At Land*, a cui seguono *A Study in Choreography for the Camera*, e *Ritual in Transfigured Time*. Di omosessualità tratta *Fireworks* che Kenneth Anger realizza nel 1947, dopo *Escape Episode*, e di problemi dell'adolescenza il *Fragment of Seeking* di Curtis Harrington e *The Potted Psalm* di Sidney Peterson e James Broughton.

E' abbastanza evidente anche da questo puro e scarno elenco, l'evoluzione degli interessi sperimentali di questa produzione, partiti da problemi tecnico-formali e giunti a problemi ideologico-sociali e scientifici. Le influenze del cinema europeo, analogo e no, sono continue e dopo quelle esercitate dai russi, troviamo quelle di Fischinger, Eggeling, Richter, Ruttmann. Lo stesso Fischinger, emigrato negli Stati Uniti, riprende assai presto la sua produzione, dapprima collaborando a *Fantasia* di Disney (per il pezzo « Toccata e fuga in re min. » di Bach), poi da solo, con *Allegretto* (astrazione sul jazz),*Optical Poem* e *An American March*. Ma è un Fischinger molto industrializzato. Piú interessanti dei suoi, gli esperimenti di Douglas Crockwell (*Fantasmagoria, The Chase, Glenn Falls Sequence*) di Paul Burnford (*Storm Warning*), di Richter (*Dreams That Money Can Buy*), di Joseph Vogel (*House of Cards*), di Harry Smith (gli *Absolute Films*), di Jordan Belson (*Transmutation*), di Robert Howard (*Meta*), di Harold Mc Cormick e Albert Hofflich (*Suite 12*).

Grigori Roscial, nel suo capitolo, inizia con un'ampia dissertazione teorica sul concetto del film sperimentale (« What is experiment in cinema? A new solution of problems, a new use of certain elements inherent in the art, the discovery of new approaches ») per concludere sull'inevitabilità di considerare sperimentali non tanto i film dichiaratamente tali, quanto e piuttosto quei film poeticamente, artisticamente piú validi, proprio per il loro valore rivoluzionario, di esperimento riuscito e approfondito; quindi: *Disertore, Terra, Gulliver, Infanzia di Gorki, Nevskij, Giuramento*, ecc. Su un eguale principio si basa Roman Karmen parlando dei « Documentari sovietici », muovendosi però in uno spazio assai piú vasto e concettualmente meglio precisato.

Hans Richter (« Cinema d'avanguardia in Germania ») e Ernst Iros (« Lo sviluppo del cinema in Germania e in Austria ») svolgono temi complementari, entrambi attraverso una fittissima documentazione storico-critica di eccezionale valore.

Il volume è completato, come abbiamo detto, da Edgar Anstey e da John Maddison, il primo trattando del film sperimentale inglese (che, come si sa, non ha mai detto molte cose...) e il secondo del film scientifico in genere.

Numerose tavole fuori testo e gli indici per nomi e per titoli di film completano questo volume.

Corrado Terzi

Dibattito sul cinema didattico

Col n. 11 dello scorso anno è stato aperto il dibattito tra pedagogisti e insegnanti sul problema del cinema nelle scuole. Seguitiamo a pubblicare gli scritti finora pervenutici.

Alcuni problemi di cinedidattica

Il processo formativo delle immagini e delle idee attraverso il mezzo visivo trae la sua origine dalla lontana impostazione del problema della conoscenza secondo il principio delle antiche scuole filosofiche a base scientifica e non speculativa.

Dagli epicurei ai sensisti dell'età moderna ogni discussione si è però polarizzata sulla efficacia o meno del mezzo impiegato alla conoscenza del mondo esteriore ed alla varia elaborazione mentale delle idee nella genesi sensibile e soprasensibile della percezione. Se non che, l'inesistenza o la scarsa adattabilità e comprensione di mezzi esistenti e necessari all'oggettivazione di tale scienza teoretica, base e conquista del moderno progresso scientifico, ha fatto sí che, come tutti gli altri problemi di natura ideologica e filosofica, la risoluzione si è insabbiata nelle discussioni retoriche di forma dialettica. Cosí il mondo delle idee è restato sempre una monade errante nello spazio sconfinato dell'universo e nella fitta selva delle immagini dove, l'intelletto umano con processo deduttivo-sensibile e non piú induttivo-ideologico ha cercato e cerca tuttora, con ritmo sempre piú accelerato, acquisire tutta la ragione del suo essere, della sua vita e del suo fine.

Con tali obiettivi, si sono fatte pertanto sempre piú strada le moderne scienze fisiche e biologiche che possono piú ampiamente e sicuramente impostare le loro leggi ed i loro principi indiscutibili perché basati su esperienze e dati sensibili. Pertanto, è sorto di conseguenza il problema del necessario allargamento dell'orizzonte delle conoscenze e quindi, di tutta la nostra vita in senso intensivo ed estensivo. E' sorta quindi la necessità impellente della visione « in loco » di quanto si svolge ed è facilmente conoscibile al di fuori del nostro piccolo mondo circuito e precluso dalle contingenze della vita quotidiana.

Sarà allora questo il piano preparatorio su cui spazierà l'invenzione delle figure mobili e della cinematografia.

La statica — potremmo affermare con una certa enfasi retorica — cede il posto alla dinamica che, con la innovazione delle predette figure mobili, s'incardina sempre piú in tutte le azioni e nel progresso sociale, nel vasto campo delle sue molteplici applicazioni.

Nel nostro caso è opportuno notare che, ai fini dell'insegnamento e dell'educazione scolastica ed extra-scolastica, la raffigurazione del mondo esteriore e dell'inconosciuto ha presentato sempre nuovi problemi di tecnica e di organizzazione. Essa ha aperto sempre nuovi orizzonti alla nostra multiforme vita sempre sitibonda di esigenze materiali e spirituali.

Infatti, a partire dall'epoca dell'enciclopedismo fino ad oggi in cui il predetto principio di divulgazione è stato sfruttato, pei suoi ottimi risultati ai fini propagandistici in politica, ed edonistici-ricreativi nel campo commerciale si è andata sempre piú affermando, in questi ultimi tempi, la potente industria cinematografica che oggi si impone alla pari delle altre nel progresso sociale con tutta la vastità ed il complesso dei suoi problemi. Ecco perché, nella sua affermazione ed estensione a tutte le masse la proiezione cinematografica, sotto l'aspetto edonistico e rappresentativo, ha fatto dei grandi progressi ed è sempre oggetto di grandi perfezionamenti.

Non può dirsi cosí nel campo della didattica dell'insegnamento in cui la proiezione non è restata che un solo mezzo tecnico ed un perfezionamento delle forme illustrative e della proiezione fissa, e cioè, poco piú di quanto si realizzò con la lanterna magica.

Da quando infatti i fratelli Lumière presentarono la loro meravigliosa invenzione delle figure mobili (*La sortie des ouvriers de l'usine Lumière*) la cinematografia educativa è stata considerata esclusivamente come puro e semplice sussidio didattico moderno. Non solo, ma quando, pel suo senso di modernità e per le non lievi difficoltà di ordine tecnico, economico ed organizzativo non avendo trovato largo impiego nel sistema pedagogico froebeliano, è restata un solo sussidio didattico tenacemente avversato dai misoneisti.

Sono sorte è vero molte cineteche scolastiche ma il loro principio informatore, sia in Italia che all'estero, nel passato, come ancora oggi (U.R.S.S.; U.S.A.) è soltanto a base propagandistica giacché, come dianzi rilevato l'effetto sulle masse è di una grande efficacia e tale da porre sotto i nostri occhi, all'esame ed all'attenzione dei nostri sensi superiori tutta la realtà viva e concreta al di fuori di ogni supposizione e disquisizione teoretica.

Ed allora, presentandosi in tali forme ed in tali termini di preminenza questa importantissima invenzione, vien voglia di domandarsi perché mai se si sfrutta questo grande risultato di una grande invenzione che potrebbe rivoluzionare tutto il sistema della conoscenza sensibile e forse anche soprassensibile, non studiare ed analizzare profondamente le cause nel loro riflesso fisiologico del corpo umano?

La psicoanalisi delle dottrine che hanno i piú stretti addentellati con la complessa vita dell'uomo ha non poche volte piú o meno rilevato il conseguito beneficio del fine ultimo e dell'obiettivo prefisso in ragione diretta alla pratica attuazione ed al largo impiego degli elementi vivi e sensibili. Pertanto, la filosofia è restata sempre tale,

mentre la scienza pratica ha lanciato sempre e dovunque le sue propaggini da cui sono germogliati frutti tossici o vitali, ma sempre tuttavia tali da essere materia ed oggetto di continui miglioramenti e perfezionamenti a seconda della rispondenza nella nostra psiche e delle varie e mutevoli esigenze di quest'ultima nel gran crogiuolo della comunità.

Le sensazioni interne, scacchiere di tutte le nostre impressioni visive ed auditive (col cinema sonoro) e base essenziale di ogni nostro giudizio estetico (film) o scientifico (documentario) sfuggono, è vero, all'esame sperimentale — come dice il Magendie che nel loro riflesso esteriore riuscí a dividerle in quattro fasi (1) — ma tuttavia esse sono molte volte conduttrici di impressioni modificatrici della nostra psiche, come ben rileva il Cabanis (2).

Ora, nulla piú delle figure mobili, col sussidio del suono e del colore, è causa di grande emotività e riflessione. Ed allora, cinetica, armonia e policromia, costituiscono oggi un trinomio quasi indissolubile ed essenziale ai fini di una conoscenza perfetta.

A priori, questo processo formativo della conoscenza ideo-visiva possiamo annoverarlo ovvero considerarlo come elemento tipico di percezione perché è l'interpretazione e l'oggettivazione non di una sola sensazione, ma di ben tre sensazioni associate. Come tale, allora, è evidente che quel processo ideologico è direttamente proporzionale a quest'ultima. Ma successivamente ne consegue che la trasformazione della triplice sensazione a mezzo della percezione, in un giudizio concreto è la risultante di diverse attività sensoriali interne ed esterne. Ed allora su queste molteplici e varie attività si può basare oggi piú che mai, il problema della formazione delle idee, della sintesi del giudizio, le leggi delle cognizioni scientifiche, della trasformazione della materia ed infine, tutta l'oggettivazione del mondo esteriore.

Naturalmente occorre a tal fine, ovvero, per la illustrazione dei predetti postulati, risalire con metodo induttivo, al principio base della conoscenza sensibile e, nel nostro caso, alla formazione delle idee attraverso l'impressione retinica in armonia con quella del complesso auricolare e, precisamente, dell'orecchio interno o, con termine tecnico, labirinto.

Allo stato attuale degli studi e delle ricerche filosofiche e fisiologiche, è discutibile ancora l'efficacia o meno dell'accoppiamento delle due sensibilità, acustica ed ottica. E ciò per un principio di ragione sufficiente che assiomaticamente ci porta a constatare con evidenza la facile e conseguenziale dispersione delle energie promotrici della nostra psiche se contemporaneamente vengono applicate e sfruttate ambedue le sensazioni. Infatti, la vasta gamma di concentrazione di tutte

(1) Le quattro rivelazioni sono: *a*) funzionamento degli organi; *b*) fatti del funzionamento degli organi; *c*) effetti del funzionamento degli organi; *d*) rivelazioni fittizie ed anormali.

(2) « Rapports du physique et du morale de l'homme ».

le energie nella fissazione di una immagine esteriore o interna produce il fenomeno della distrazione o della massima attenzione, s'intende, in un rapporto di forme e di rivelazioni opposte. D'altro canto, la conoscenza è anche la risultante, e quindi, la somma di varie sensazioni uguali o diverse.

Da queste posizioni antitetiche e dalla dissociabilità delle sensazioni esterne ricevute in sintesi del processo cinetico, sonoro e cromatico non può scaturire altro che il problema della graduabilità dell'applicazione di tutto il sistema di impostazione ai fini di una perfetta conoscenza sensibile di tutto l'apparato motore della natura. Gradualità che certamente presuppone e genera tutto un complesso di concetti e di esperienze volte unicamente all'acquisizione ed all'oggettivazione di tutta la realtà noumenica e fenomenica.

Per quanto sommariamente suesposto, è facile constatare che la cinematografia scolastica, cosí come è oggi, sia in Italia che all'estero, e le proiezioni educative dovrebbero necessariamente passare dal campo della scienza sussidiaria a quello delle scienze pure ed applicate, con principi propri, concreti e giammai avulsi dal campo della didattica.

L'unicità della direzione e della preparazione organica, nonché, della perfetta armonia di tali principi didattici ideo-audio-visivi conferirebbero evidentemente una maggiore chiarezza e comprensione alla tecnica rappresentativa dei concetti astratti, delle leggi fisiche e di tutto il vasto complesso richiesto dalle nostre « facoltà logiche ed estetiche ».

« La tecnica inventiva — osserva magistralmente il Ministro Gonella — è la risultante di una esigenza »; e le esigenze della nuova sensibilità umana, anzi giovanile, trovano la loro ragion d'essere unicamente e soltanto nelle nuove ed ampie manifestazioni audio-visive.

Sono allora appunto queste manifestazioni varie che si sintetizzano sullo schermo in un ridottissimo spazio di tempo. Questo nuovo ed importantissimo elemento, non solo non è trascurabile, ma costituisce spesso un mezzo rivelatore e determinante di ogni nostra conoscenza e di ogni nostra azione istintiva, volontaria e ideo-motrice.

A tal riguardo potrebbe inserirsi nelle nuove forme della conoscenza la decadente dottrina einsteiniana; se non che, l'elemento tempo, per quanto necessario ed importante, è tuttavia spesso un dato consequenziale e suppletivo ai fini della formazione esatta e concreta delle idee, delle cognizioni base di una nuova scienza e, in altri termini di tutti i concetti per l'acquisizione soggettiva di tutto il mondo esteriore.

Per quanto sopra detto, passati al vaglio della discussione e ampliati e perfezionati, potrebbero sommariamente essere questi i principi teoretici su cui dovrebbe basarsi la cinematografia scolastica e formativa.

E come di già accennato, essa dovrebbe rispondere nel miglior modo possibile alle innumeri esigenze della nuova vita che nel suo dinamismo evolutivo può paragonarsi, con ciclo vichiano, a quella delle prime scoperte geografiche e della stampa che arcanamente coincisero con l'umanesimo ed il rinascimento. Anzi, con una certa larghezza cronologica, tali invenzioni sembrerebbero proprio poste a cavaliere delle due epoche, integrandosi a vicenda.

Vediamo infatti che, come lo spirito nuovo dell'umanista, dello scopritore, del conquistatore, simile a quello dell'ellenista dell'altro ciclo vichiano (e sono proprio di quel torno di secoli le prime carte geografiche esatte o approssimate ed i primi apparecchi scientifici ed astronomici) sente la necessità di appagare con mezzi tecnici la sua viva fantasia, ormai ridesta dal torpore medioevale; sente ancora di dover suffragare le sue cognizioni con elementi e dati sensibili; sente infine di dover impostare con nuove forme, con nuovi procedimenti e con una nuova propedeutica il problema della conoscenza del mondo esteriore. Ed allora la stessa ansia divoratrice dell'indagine scientifica e psicologica porta alle più grandi conquiste del pensiero e dell'ardimento umano. Prometeo sembra vendicato ed il velo d'Iside, scoperto; il Titano sconfitto ritorna alla carica con nuove forze reintegrate dal suo ingegno, dalla sua audacia non doma e dall'infrenabile ansia divoratrice.

E così, fuor di metafora, lo spirito di oggi nell'acuta indagine scientifica, lascia i problemi dell'astrattismo che portano e muoiono nella vuota logicità filosofica e dialettica e penetra la costituzione fisica della materia. Ecco allora sorgere l'epopea dell'energia nucleare, delle velocità e delle forze ultrasoniche.

Con tali mirabolanti invenzioni e conquiste che sembrano addirittura preparare il campo ad una palingenesi di illimitate affermazioni, è necessario incanalare in un organico e rigido sistema di principi formativi e programmatici tutta la fiumana delle nuove conquiste e delle strabilianti rivelazioni che, nella meraviglia tradiscono non poche volte l'essenza dell'errore e dell'ignoranza per un larvato difetto di impostazione.

Pertanto, l'innovazione della forma esteriore, porta automaticamente, per necessità contingenti, alla innovazione dello spirito e degli elementi atti alla formazione e costituzione di quest'ultimo.

Nasce pertanto da ciò una nuova pedagogia, una nuova propedeutica ed una nuova impostazione del problema della conoscenza sensibile, onde preparare le giovani forze a spaziare, con maggior sicurezza e padronanza di mezzi, nell'immenso campo della realtà fenomenica e di tutto il mondo biologico.

Osserviamo infatti, anche nel micro-ciclo di una generazione, il superamento di principi, teorie e cognizioni i cui effetti e la cui applicazione costituisce un elemento non indifferente della nostra vita pratica di ogni giorno.

Certamente il problema, presentato in linee schematiche ed unicamente allo scopo indicativo, andrebbe piú ampiamente trattato e discusso. Ma ciò può farsi soltanto se, posto sul tavolo anatomico delle esperienze sensibili e nel vasto campo delle applicazioni sul plastico elemento della psiche giovanile, viene riconosciuto, posto ed esaminato analiticamente nei suoi fattori costitutivi ed alla luce ed alla guida delle leggi fisiche e biologiche.

Tuttavia le cognizioni e le esperienze acquistate fino ad oggi nel campo di una delle piú grandi rivelazioni e invenzioni di questi tempi, ci inducono a penetrare sempre piú profondamente e perfezionare la scienza della cinematografia in generale e della cinedidattica in particolare onde renderci sempre piú padroni dell'inconoscibile onde determinare con principi inequivocabili i due vasti mondi della materia e del soprasensibile.

Prof. A. F. Fratangelo

Note

Premi e censura

La polemica riguardante i burrascosi rapporti di Manon *di Henry Georges Clouzot con la censura italiana, giunta a circa un anno di distanza dal veto precedente, che aveva riguardato* Le diable au corps *di Claude Autant-Lara, ha ricondotto in primo piano il problema del controllo statale sulla proiezione pubblica dei film. Lo ha ricondotto con tanto maggior urgenza ed evidenza, in quanto il film in questione aveva recentemente riportato, alla Mostra veneziana, il massimo premio. Cosí come il film di Autant-Lara era uscito laureato da piú manifestazioni internazionali. Poiché è chiaro che l'impressione suscitata dai provvedimenti è da misurarsi in ragione dell'importanza delle opere prese di mira. Ché in casi come quelli citati entra in giuoco la dignità artistica, la quale dovrebbe di per sé rendere* morale *un'opera dell'ingegno umano. Principio che oggi non è piú possibile mettere in discussione da un punto di vista teorico, ma che si vede ogni giorno praticamente rimesso in discussione a causa della larga diffusione dell'opera cinematografica, a differenza di quanto avviene per le altre arti. Certo, nei casi, che pur si offrono, di prodotti artigiani o addirittura industriali, il problema si pone con una evidenza ed urgenza assai minori, in quanto la ragione estetica non entra in giuoco. Mentre i casi citati — analoghi a casi datisi in anni piú o meno remoti, allorché sulla ragione moralistica si sovrapponeva una precisa ragione politica* (La grande illusion *insegni) — coinvolgono alternative cui non si può sfuggire. Se non a patto di fare come quel critico (e* Bianco e Nero *ha già ironizzato sulla sua posizione) che, dopo aver votato e lottato a favore di* Manon *in sede di giuria veneziana, ha ripreso la lotta contro lo stesso film, dalle colonne del suo giornale, allorché si è trattato di stabilire se tale film era o meno opportuno venisse escluso dalle pubbliche proiezioni.*

Ora, non è qui il caso di riprendere l'annoso discorso se la censura abbia o no il diritto di sussistere e, in caso affermativo, quali debbano essere i suoi limiti. Posto che essa esiste, sotto varie forme, in tutti i paesi, sembra equo porre l'istanza che operi considerando il piú possibile le cose sub specie aeternitatis, *affinché non le avvenga di cadere nell'errore commesso da chi a suo tempo condannò* Les fleurs du mal *o* Madame Bovary, *opere miliari, che a soli cent'anni di distanza sono oggetto di lettura nelle scuole.* Si parva licet..., *per* Le diable au corps *potrebbe anche accadere qualcosa di simile.*

Siamo partiti da Manon ed a Manon vogliamo ritornare, ora, per notare, se ancor ve ne fosse bisogno, come la polemica contro quel film possa essere impostata in vari modi. Salvo che in uno. Ed è quest'uno che ha suggerito il presente discorso. Vi è dunque chi ha negato la legittimità del premio aggiudicato a Manon, preferendo ad esso altro film tra quelli presentati a Venezia (la maggior parte della critica, per esempio, ha concentrato i suoi favori su The Quiet One): si tratta di un apprezzamento puramente estetico, che, come tale, non è soggetto a discussione. Vi è chi (come il critico citato) ha avvertito un dissidio tra la propria personalità estetica e la propria personalità morale e lo ha risolto con un criterio tanto salomonico quanto contraddittorio. Ma per lo meno onesto, nella sua ingenuità. Ora, vi è chi un tale dissidio cerca di risolverlo sul piano della faziosità. E contro questo tentativo ci sembra sia il caso di erigersi. Esso parte dalla « Rivista del Cinematografo » la quale, definita « immeritata e pericolosa » la vittoria di Manon, si prodiga per trovare una spiegazione allo scandalo nella composizione politicamente equivoca della giuria: volendo evitare essa fosse inquinata da criteri dichiaratamente partigiani, si sarebbe finito con l'inquinarla di sottili veleni « liberali ». O bella! E noi che eravamo propensi a credere il contrario. Se l'editorialista della « Rivista del Cinematografo » si prende la briga di rileggere i nomi dei componenti l'ultima giuria veneziana, vi troverà, accanto ad altri di indubbia ortodossia cattolica, perfino quello del criterio dell'« Osservatore Romano ». E' segno che neppure questo basta.

« Per star lontani — dice l'editoriale incriminato — dal pericolo di friggere nella padella marxista, si è finito per bruciare sulla bracia del decadentismo e del formalismo liberaleggiante. Crediamo allora sia nostro dovere segnalare che i giudizi artistici non devono vedersi costretti entro il torchio di questa obbligata e monotona alternativa: marxismo o decadentismo, comunismo o liberalismo. Noi cattolici abbiamo da temere egualmente l'uno come l'altro. Tanto piú che seppur non abbondano (dobbiamo riconoscerlo) gli specialisti cattolici di critica cinematografica, è però possibile, purché seriamente lo si voglia, adunare un certo gruppo di uomini che portino nei loro giudizi una maggior ricchezza umana, una matura consapevolezza delle finalità a cui deve ispirarsi ogni opera cinematografica, e il fermo convincimento che — soprattutto per le opere cinematografiche — occorre liberarsi dai veleni dell'estetismo crociano ».

Siamo, come si vede, in piena torre di Babele. Cosa c'entri l'estetismo (sic!) crociano lo sa solo il cielo che ha ispirato, a quanto pare, l'editorialista del periodico cattolico; ma tant'è, « C'est la faute à Voltaire », secondo un costume ormai invalso, e a Croce, che ha spalle larghe, si possono addossare le responsabilità piú inverosimili. Ma già che lo nominano, i signori della Rivista si rinfreschino almeno qualche elementare criterio estetico. Perché quelle identificazioni troppo disinvolte di liberalismo con decadentismo sono davvero risibili. Ci diano

una bella, sostanziosa stroncatura di Manon, *se credono e possono, ma non si impelaghino in discorsi tanto incerti. E non dimostrino di credere che la Mostra di Venezia sia una manifestazione ad uso e consumo dei cattolici («Noi cattolici abbiamo da temere... »). Perché sono fuori strada. E io non credo possano trovare la minima solidarietà negli organi ufficiali responsabili.*

Ma sentite la conclusione: « Se a Venezia si comincerà a premiare con un critèrio costruttivo, Venezia riprenderà o comincerà ad avere un significato, magari polemico, magari tendenzioso; ma sempre preferibile alla equivoca nebulosità di questi anni in cui le varie Manon *finiscono per essere esibite come modelli ».*

Ahi! Di premiazioni « costruttive » ne sentimmo già abbondantemente parlare in un'epoca non lontana. E si « costruí » premiando Casta Diva *e* Scipione, Bengasi *e* Abuna Messias. *Vogliono, gli scrittori del C.C.C., riprendere l'edificio interrotto? Con una premiazione « tendenziosa » (almeno tutte le carte sono scoperte). Per una manifestazione il cui regolamento è improntatò a un criterio di universale e rigorosa selezione estetica, almeno in teoria, sarebbe davvero, a prender la cosa sul serio, una gloriosa conclusione.*

Giulio Cesare Castello

Ancora sulla Mostra

Riceviamo dal Direttore della Mostra Internazionale d'arte cinematografica *e pubblichiamo*:

Caro Chiarini,

Vedo nel numero di dicembre di *Bianco e Nero* una nota di Giulio Cesare Castello dal titolo « Mostra e non fiera » dedicata alla Mostra di Venezia e, mentre ringrazio l'autore dell'interessamento, mi preme chiarire un equivoco in cui mi sembra egli sia caduto. Il Castello infatti parla di quattro periodi in cui verrebbe « sezionata » la Mostra per una durata di due mesi. In realtà il programma è il seguente:

3-6 *giugno*	:	Presentazione di documentari d'arte in occasione dell'inaugurazione della XXV Biennale delle Arti Figurative.
8-18 *agosto*	:	Mostra Internazionale del Film Scientifico e del Documentario d'Arte.
8-18 *agosto*	:	Il Festival Internazionale del Film per Ragazzi.
20 *agosto* 10 *settembre*	: :	XI Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica.
20 *agosto* 10 *settembre*	: :	Mostre personali di Greta Garbo - King Vidor - Marcel Carné.

20 *agosto* 10 *settembre*	:	Mostra Internazionale del Libro e del Periodico Cinematografico.
6 *settembre* 10 *settembre*	:	Il Festival Internazionale dell'Alta Moda e del Costume nel Film.
10 *settembre*	:	Premiazione XI Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica. Conferimento del Premio Selznick per il miglior film europeo rappresentato negli Stati Uniti. Proclamazione del vincitore del Concorso Internazionale per un soggetto cinematografico.

Uno sguardo alle date dimostra quindi due cose: anzitutto che le manifestazioni si protrarranno per un mese e due giorni; secondariamente che la coincidenza della Mostra d'arte vera e propria con le personali costringe automaticamente a ridurre e quindi selezionare il numero dei film partecipanti alla prima.

In quanto ai premi la distinzione che il Castello deplora per quanto riguarda i film italiani è piuttosto relativa poiché vi è un solo premio, quello della Presidenza del Consiglio, riservato ad un film italiano. Ma ciò non vuol dire, almeno a mio parere, che i film italiani non possano ottenere anche, se la Giuria ritiene che lo meritino, il Leone di San Marco od un altro qualsiasi dei premi internazionali. Non si tratta cioè di una distinzione ma di un incoraggiamento particolare che si è voluto dare in passato (sin dai tempi in cui questo premio si chiamava Coppa Mussolini) ai produttori italiani perché appunto non si verifichi il caso che il fiore della nostra produzione sia costituito da una *Teresa Confalonieri* e quello della produzione straniera sia un *Man of Aran.*

Se il Castello fosse stato bene informato — e poteva esserlo, bastava si rivolgesse al sottoscritto sempre disposto a fornire date ed indicazioni di ogni genere a tutti i colleghi — avrebbe rilevato dal testo del regolamento che quest'anno in fatto di premi si è compiuto un passo che io ritengo di una certa importanza abolendo il premio per la regía e aggiungendo un premio a disposizione della Giuria per una eventuale motivazione non contemplata. Con ciò mi sembra si sia tolto l'equivoco che non sia il regista l'autore del film e si lascia una certa elasticità e libertà ai giurati di premiare anche al di fuori di uno schema tradizionale.

Ad ogni modo non voglio insistere anche perché questa storia della Mostra di Venezia è diventata effettivamente un po' la storia del padre, figlio ed asino che ci raccontavano da ragazzi. Quando si crede di aver risolto logicamente un problema anche aderendo a certe naturali richieste da parte della critica e degli interessati, c'è sempre qualcuno che non è soddisfatto e che propone un'altra risoluzione. Non mi illudo perciò che le spiegazioni di cui sopra soddisfino il Castello o che se soddisfano lui non dispiacciano ad altri. In ogni modo cercherò, con

quella buona volontà che credo nessuno voglia negarmi d'avere, di realizzare le decisioni prese collegialmente dalla Sottocommissione della Biennale per la Mostra del Cinema nella speranza che la produzione di quest'anno si riveli di un livello superiore a quella dell'anno scorso e la Mostra di Venezia costituisca un successo non per Venezia, ma per l'arte cinematografica.

Cordialmente

ANTONIO PETRUCCI

Una lettera per una cartolina

Riceviamo la seguente lettera che volentieri pubblichiamo:

Caro Direttore,

Leggendo sul n. 11, della Sua rivista, il corsivo aggiunto alla lettera della Cineteca Italiana (pag. 65), vi ho trovato, posta per inciso là dove Ella parla di Ivens, un'osservazione che mi riguarda direttamente e che, non essendo per nulla esatta, desidero rettificare pregandola di render noto questo mio chiarimento mediante pubblicazione.

Mi riferisco a quanto Lei scrive a proposito di una « filologia cinematografica che conserva ancora residui di una mentalità dilettantesca e superficiale » e a proposito di « certi filologi dilettanti che, qualche anno fa, fecero una dotta discussione a base di induzioni sui testi classici circa la nazionalità di Joris Ivens, quando bastava scrivergli una cartolina postale e risolvere cosí il brillante problema erudito ».

Poiché quei « certi filologi » sarei io, (in quanto autore del volumetto dedicato a *Zuiderzee*) e poiché questa faccenda della cartolina postale che avrei dovuto scrivere a Ivens, invece di limitarmi a consultare alcuni testi, non è la prima volta che viene a galla, sarà bene, una volta per sempre, uscire dalle allusioni piú o meno velate e parlare chiaro.

Di queste allusioni debbo, in primo luogo, ringraziare un certo « Prosperino » il quale, su « La Critica Cinematografica » del 10 dicembre 1946 (n. 5), recensendo il volume in questione, scriveva, tra l'altro: « A parte il fatto che noi non crediamo possa interessare a nessuno conoscere il giorno in cui nacque il signor Ivens, perché, se qualche maniaco proprio lo vuol sapere, non chiederglielo, scrivendogli una rispettosa cartolina?... », ecc. E, in secondo luogo, debbo ringraziare Fernaldo Di Giammatteo che, sulla stessa rivista (giugno-luglio 1948, n. 9) ricorda che « grande fu la *sua* delusione leggendo, in una smilza paginetta di maniera, quei pochissimi ed imprecisi dati biografici che tutti conoscevano a memoria. Pareva quasi incredibile che il compilatore non fosse riuscito a procurarsi niente di meglio... Con un po' di buona volontà ci si poteva informare... », ecc.

Ed ecco ora il Suo appunto, già ricordato.

Ora, a me pare che, in tutta questa faccenda, un po' di dilettantismo e di superficialità ci siano stati piú da parte di chi criticò quella

« paginetta », che non da parte di chi la scrisse. E questo perché nessuno, né Prosperino, né Di Giammatteo, né Lei hanno voluto criticare il libro seriamente. Infatti, bastava guardare la data di pubblicazione per mettere a tacere qualsiasi protesta. Il libro apparve, cioè, nel 1945: fu uno dei primi libri di cinema italiani del dopoguerra e fu, ovviamente, scritto in epoca di poco precedente. Per la precisione, fu scritto nell'estate del 1944. Bene: ricorda Lei che cosa fu quell'estate? Per carità: non voglio mettere il discorso al tragico, ma crede proprio che sarebbe stato possibile mandare quella famosa cartolina ad Ivens, nel 1944? E nutrire speranze di risposta? E, uscendo di metafora, vuol dirmi Di Giammatteo come si potevano raccogliere notizie fresche su Ivens (che allora, probabilmente, era ovunque meno che in Italia) quando non se ne avevano da Firenze a Bologna, quando — per chi abitava a Milano o a Roma — i confini erano a Porta Ticinese o all'imbocco di via Tuscolana?

Perciò trovo alquanto sciocco che Di Giammatteo, per esempio, si abbandoni al piacere di stupirsi a base di « pareva incredibile », « grande fu la nostra delusione », « paginetta di maniera », « puerili induzioni », quando lui stesso ha dovuto attendere fino all'altro ieri prima di tradurre, per il gaudio della collettività, le « Pagine autobiografiche » di Ivens. Il che non è eroico (come non fu eroico il mio lavoro di ricerca, s'intende), perché oggi basta scrivere ad un libraio, sia pure di New York, per vedersi recapitare a casa il libro che interessa.

Se un'osservazione andava fatta, su quel libro, era un'altra. Questa: la sceneggiatura di *Zuiderzee* non è completa, purtroppo. Lo seppi direttamente da Ivens, che ebbe la gentilezza di avvertirmene, facendomi notare che il suo film contempla un'altra parte, lunga altrettanto e forse piú, per altro mai proiettata in pubblico.

Come vede, caro Direttore, da quel filologo dilettante che pare a qualcuno io sia, appena possibile non avevo mancato di inviare a Ivens quella famosa cartolina!

Ringraziandola dell'ospitalità, con i piú cordiali saluti, Suo

CORRADO TERZI

Pubblichiamo volentieri la lettera di precisazione dell'amico e collaboratore Corrado Terzi, non senza rilevare, per dovere di obiettività, che anche nel '44 il Terzi poteva scrivere quello che oggi ha scritto e non farne una questione filologica inesistente perché dovuta a uno stato transitorio di necessità. Comunque la nostra citazione non era ad personam *e voleva riferirsi in genere a certo eccessivo e ingenuo filologismo cinematografico.*

L. C.

I libri

CARL VINCENT: *Storia del cinema,* Milano, Garzanti, 1949 (Edizione italiana di *Histoire de l'Art Cinématographique,* Éditions du Trident, Bruxelles, 1939. Traduzione dal francese di Marisa Vallini).

Questa rubrica vuole avere, nella sua nuova impostazione, un carattere panoramico: intende informare di volta in volta il lettore su un certo numero di libri trattanti il cinema e suoi problemi; non è escluso comunque che talvolta, per particolari ragioni, si veda l'opportunità di dedicare tutta una nota ad un unico volume: come appunto nel presente caso. Nella « Grande collana storica illustrata » (la quale conta già storie della musica e della radio, e ne annuncia una del teatro drammatico), Garzanti pubblica in questi giorni l'edizione italiana dell'*Histoire de l'Art Cinématographique* di Carl Vincent: *Storia del cinema.* Le storie del cinema, specialmente quelle non riguardanti soltanto una nazione o un certo periodo o un particolare genere, in verità sono poche. La qual cosa deriva da ragioni di diversa natura: dal fatto, ad esempio, che la materia sulla quale esse si basano è ancora troppo giovane, appartiene spesso alla « cronaca », alla filmografia intesa nella sua accezione piú comune. Si è detto, e a ragione, che una storia del cinema intesa come storia dell'arte è prematura: e del resto tali non si possono definire non solo i tentativi di un Georges Charensol (1) o di un Michel Coissac (2), ma anche l'opera piuttosto fondamentale di Paul Rotha (3): altre opere, come quelle di Bardèche e Brasillach (4), appaiono apprezzabili piú per lo stile con il quale sono scritte che per i giudizi in essi contenuti (a parte gli innumerevoli errori di date e dati). Nel 1939, anno cui risale l'edizione belga del Vincent, *Bianco e Nero* pubblicava in Roma *La storia del cinema dalle origini*

(1) Georges Charensol: *Panorama du cinéma,* Paris, Les Éditions Jacques Melot, 1947 (Edizione aumentata, illustrata e aggiornata da Lo Duca e Maurice Bessy).

(2) Michel Coissac: *Histoire du Cinématographe dès ses origines à nos jours,* Paris, Gauthier-Villars & C., 1925.

(3) Paul Rotha: *The Film Till Now. A Survey of the Cinema,* New York-London-Toronto, Jonathan Cape and Harrison Smith, 1930.

(4) Bardèche et Brasillach: *Histoire du cinéma,* André Martel, 1948 (edizione definitiva).

a oggi di Francesco Pasinetti: primo e serio contributo filologico alla cronistoria del film, necessaria premessa e prefazione per quell'impresa ieri come oggi prematura. Pasinetti indicava dunque una via da seguire, e sulle sue orme altri si son messi (1), anche se l'autore ebbe a dire, prima della sua immatura morte, che aveva sbagliato e bisognava scegliere una nuova strada (2). Al metodo cronologico adottato da Pasinetti, Vincent preferiva (e preferisce) il metodo monografico, cioè la trattazione della materia per nazioni, per « scuole » e per capitoli e sottocapitoli riguardanti questo e quel regista, questo o quell'attore (Keaton, ad esempio), giudicati piú o meno importanti: Vincent seguiva, in altre parole, il metodo di Paul Rotha, di Bardèche e Brasillach e del nostro Ettore M. Margadonna (3); spesso ricalcando di questi non soltanto gli schemi ma anche diversi giudizi. All'estremo « pudore » del Pasinetti si contrapponevano anzitutto le molte ambizioni del Vincent: la sua opera, che nel 1939 ebbe senza dubbio una particolare importanza e un largo successo, necessita oggi di una revisione piuttosto severa, al fine di stabilire entro quali limiti essa opera effettivamente si muove: purtroppo l'autore non ha riguardato testo e giudizi della prima edizione, magari proprio al lume di una giusta e severa critica apparsa su questa rivista (4): si è invece limitato ad aggiornarla, per la parte che va dal 1939 a oggi, con brevi aggiunte nelle singole monografie e con nuovi capitoletti panoramici.

Prima di esaminare i capitoli dedicati alle diverse cinematografie, o meglio alle diverse « scuole » come ama scrivere Vincent, è opportuno fare una riserva di carattere generale, riguardante la posizione estetica dell'autore. « Noi, artigiani del cinema, non abbiamo mai avuto il tempo di sostare su una posizione conquistata, di misurare il nostro cammino, di conoscere a fondo uno strumento che muta senza sosta, tra le nostre mani, anche mentre stiamo lavorando... Per liberare le leggi di un'arte cosí difficile da approfondire, a causa della sua estrema mobilità, dei suoi continui mutamenti di piano e di direzione, delle sue agitazioni e dei suoi sconvolgimenti incessanti, era necessario occupare un posto di osservazione al di fuori della mischia... Carl Vincent ha pensato che la sola evoluzione artistica del cinema fosse un tema degno d'impegnar l'attenzione... »: cosí scriveva Jacques Feyder nella prefazione al libro, nel 1939. E Vincent: « abbiamo affrontato lo studio dal punto di vista della formazione e dell'evoluzione del film come *espressione artistica originale* » (il corsivo non è nostro). Le parole « espressione artistica originale » ricorrono molto spesso nel libro,

(1) Ad esempio Angel Zúñiga: *Una historia del cine*, Barcelona, Ediciones Destino, S. L., 1948 (due volumi).

(2) Cfr. *Omaggio a Francesco* in « Cinema », nuova serie, Milano, anno II, n. 13, 30 aprile 1949.

(3) Ettore M. Margadonna: *Cinema ieri e oggi*, Milano, Editoriale Domus, 1932.

(4) *Bianco e Nero*, Roma, anno IV, n. 1, gennaio 1940 (pagg. 85-89).

come altre del tipo « ellisse », « curioso », « senso della plastica », « incontestabile », « maestro dell'arte cinematografica », « scuola », « genio creativo », « commovente potenza della semplice verità », « sfruttamento del lirismo », poesia « atroce o fuggevole » e via dicendo. Frasi sostantivi e aggettivi spesso genericamente attribuiti a questo o a quel regista, a questo o a quell'attore: quasi sempre chiamato « artista ». Ora, specialmente quando si parte dagli ambiziosi principi del Vincent, è anzitutto necessario abolire la cosiddetta critica esclamativa (e non mancano frasi come questa, di puro gergo pubblicitario: « Bel poema di vita, d'amore, di sangue o di morte ») e si impongono idee meno schematiche sull'arte del film: dire, ad esempio, che la « legge essenziale del cinema è il predominio dell'immagine sulla parola », può essere anche vero, anzi lo è ma nei casi nei quali questa legge si identifica con lo stile di certe opere e di certi registi, non in linea assoluta: l'artista, in quanto tale, sceglie i mezzi che gli convengono; e del resto è stato abbondantemente dimostrato, praticamente e teoricamente, che sonoro e dialogo sono un « fatto centrale », e non « accessorio »: altrimenti è difficile giungere ad una fusione di piú tecniche. La frase del Vincent conduce a conclusioni pericolose: valga per tutti l'esempio di quel recensore di un grosso quotidiano milanese il quale, per riconoscere la bellezza di un certo film, di questo film contava ad uno ad uno i dialoghi, e annotava in un taccuino per poi tirare le sue brave somme. Quando il Vincent afferma che « l'essenza del film è proprio azione, movimento, senso diretto della vita » e che « il cinema è *un'arte industriale* dipendente da una tecnica », le cose si fanno ancora piú gravi: si pensi, ad esempio, che l'azione e movimento sono intesi principalmente nel loro significato esteriore, meccanico (1). Evidentemente l'autore, piú che seguire l'evoluzione del linguaggio cinematografico, cerca di fossilizzarne la « estrema mobilità », le leggi in continua evoluzione di cui appunto parlava Feyder. Vincent è ancora troppo legato ai « tempi eroici » di Canudo, di Delluc, di Epstein e del primo Balázs: è rimasto a Gance, e con lui grida « Le temps de l'image est venu! ». Ma un altro tempo è venuto: il quale impone, di questi nomi e dei loro principi, una critica storica.

Partendo da una tale visione estetica, il Vincent cade naturalmente in diversi errori nel giudicare certe personalità e certe opere: tali errori si possono in particolar modo rinvenire nella parte riguardante alcune « scoperte » e troppe sopravalutazioni peraltro non sostenute da argomentazioni critiche. Talvolta è lo stesso Vincent che avverte la necessità di un diverso e piú aggiornato metro critico di fronte ad opere, ad esempio, come *The Green Pastures*: « Marc Connelly, un autore drammatico che era già stato lo sceneggiatore di *Jazz* realizzato

(1) Per quanto riguarda l'equivoco « cinema arte industriale » cfr. Luigi Chiarini: *Il film è un'arte, il cinema un'industria*, in *Bianco e Nero*, anno II, n. 7, 31 luglio 1939 (riportato in *Cinque capitoli sul film*, Roma, Edizioni Italiane, 1941).

da Cruze, ha dato lui pure un'opera, l'originalità della quale ne ha fatto accettare anche la forma bastarda. Questo film portò in sé quel ch'è ben raro trovare sullo schermo, salvo nei disegni animati: una cronaca di meraviglie dalla quale zampilla, con stupefacente generosità, una poesia semplice, ingenua, rude ». Al cinema americano è dedicato il capitolo piú lungo, dopo quello francese: il VI; ed è forse il piú discutibile, sia nella impostazione (la quale in parte si rifà a Margadonna) che nelle singole monografie. Il primato dell'arte cinematografica, secondo il Vincent, spetterebbe ad Hollywood per diverse ragioni: per quelle accennate (« l'essenza del film è proprio azione, movimento, senso diretto della vita », e si legga: « accumulazione di fatti, particolari, azione costante della trama o della visione del regista »; il « cinema è un'arte industriale ») e perché all'« individualismo artistico » europeo gli U. S. A. contrappongono l'organizzazione collettiva (sistema, quest'ultimo, che Vincent riconosce talvolta inconveniente). « Le opere degli scandinavi, dei francesi, dei tedeschi e dei russi indicano — in epoche successive — una strada nuova: polarizzano, per un certo periodo, anche l'attenzione degli americani. Ma la loro lezione non è che momentanea, mentre a Hollywood le scoperte si succeddono alle scoperte, i film di valore ai film di valore... La generazione dei Capra, John Cromwell, Disney, Welles e altri succede agli anziani; la storia del cinema americano diventa quasi la storia del cinema... I maestri fanno scuola ». Meraviglia se non altro il fatto che Vincent parli di « generazione di John Cromwell », e che l'« arte cinematografica » di questo regista venga accostata a quella di Ford (« la maestria del racconto e la purezza di stile sono loro comuni ») e che, a sua volta, Ford sia messo in compagnia di « nuovi maestri » come Lloyd, autore di una « grande sinfonia » (*La tragedia del Bounty!!!*), Tay Garnett, Sidney Franklin e addirittura Richard Thorpe: il quale ultimo è posto accanto a Capra (regista di cui si dimentica il capolavoro: *Forbidden*). Meraviglia inoltre che Cruze, Fleming, Walsh, Cummings, King, Conway, Brown e Niblo siano definiti « audaci, osservatori commossi o beffardi, lirici, poeti animatori di affreschi e di epopee », e che assieme ad essi si trovi non soltanto Ford, ma anche Flaherty. Non a Flaherty, ma bensí a W. S. Van Dyke è dedicato un capitoletto a parte, dove tra l'altro *White Shadows in the South Seas* (*Ombre bianche,* 1928) viene definito « il tipico film classico del sonoro puro », mentre in verità si tratta di un film postsonorizzato. Un altro capitoletto è per Cecil B. De Mille, « grande e magnifico innovatore dello stile » (il Vincent si contraddice quando avverte che questa « rara potenza stilistica » è « al servizio di una nullità intellettuale »): la comicità di Buster Keaton è invece definita puramente meccanica: « il dono dell'emozione e della poesia gli restò sempre estraneo »: Vincent non avverte l'importanza che Keaton ha avuto nella storia del cinema (e si leggano, in merito, il saggio di Cecchi, certi giudizi di Clair). In *Una comicità nuova* inutilmente si va alla ricerca del Danny

Kaye di *The Secret Life of Walter Mitty* (*Sogni proibiti,* 1946: regía di McLeod). Citato appena (o quasi) è *Lonesome* (*Primo amore,* 1929) di Paul Fejös: molti aggettivi, invece, per *Of Mice and Men* (*Uomini e topi,* 1939): « film di un profondo valore umano, che ha d'un colpo innalzato al rango dei maestri » Lewis Milestone: una delle opere « fondamentali » cui l'autore si riferisce « per sostenere la continuità di risultati della scuola americana »: tesi la quale, almeno cosí com'è impostata, non regge: anche perché non soltanto non si espongono criticamente i motivi per cui *Of Mice and Men* sarebbe un'opera fondamentale, ma neppure tali motivi vengono enunciati; dello stesso regista peraltro si cita frettolosamente il piú importante *All Quiet on the Western Front* (1930), definito originale o potentemente drammatico alla stessa stregua di *Grand Hotel* di Goulding o di *As You Desire Me* (*Come tu mi vuoi,* 1932) di Fitzmaurice. Soltanto alla fine del capitolo Vincent vede « l'ombra di una crisi »; e quest'ultima parte ci sembra troppo affrettata: di Dmytryk l'autore si limita quasi, a dire che è una personalità sopravalutata « per ragioni che nulla hanno a che fare con il cinematografo »; tre righe dedicate ad Huston; di Kazan dimentica *A Tree Grows in Brooklyn* (*Un albero cresce a Brooklyn,* 1944) mentre a Daves attribuisce *The Big Sleep* (*Il grande sonno,* 1946) di Hawks: cosí come attribuisce a Orson Welles il merito di aver per primo esperimentato la profondità di campo: esperimenti di tal genere si possono trovare, ad esempio, anche in *The Little Foxes* (*Piccole volpi,* 1941) di Wyler (1); e non è affatto vero, infine, che « a tutt'oggi sono stati realizzati pochi film a colori »: una tale affermazione era valida semmai nel 1939, nell'anno cioè cui risale la prima edizione del libro. Considerevoli sono invece le parti su Griffith, Ince, Chaplin, von Stroheim e von Sternberg: tali monografie, oggi come oggi, non recano comunque un grande contributo alle nostre conoscenze storiche e si debbono leggere con una certa cautela: non mancano infatti sopravalutazioni e imprecisioni: l'opera di Ince sarebbe ad esempio « tutta potenza e poesia »; peraltro sembra che il Vincent ignori la vera natura di *The Town* (e non *The Tower*).

Il capitolo piú esteso, dòpo quello sul cinema americano, è il primo: dedicato alla Francia: 133 pagine contro 118. Analoghe alle precedenti sono le riserve che qui si possono fare. Accanto a monografie considerevoli sul piano accennato (Méliès, Clair, Feyder, Renoir) si trovano nuove sopravalutazioni condotte alla maniera della critica esclamativa. Per quanto riguarda i primitivi « minori », Vincent dimostra una particolare simpatia per Raoul Grimoin-Sanson, « uomo dalla immaginazione meccanica feconda », e una antipatia per Ferdinand Zecca, la cui opera « portò spesso il segno della stupidità ». Dopo un

(1) Effetti di « pan-focus » si trovano anche in due precedenti film di Wyler (operatore Gregg Toland): *These Three* (*La calunnia,* 1936) e *Dead End* (*Strada sbarrata,* 1937).

riverente omaggio a Linder, l'autore riunisce sotto la insegna « teorici ed esteti » Canudo, Delluc, Gance, L'Herbier, Germaine Dulac e Epstein. I maggiori elogi vanno a Gance, definito « genio inventivo », « poeta cinematografico », « l'unico grande lirico posseduto sinora dal cinema francese », laddove evidentemente la retorica viene confusa con il lirismo: di fronte a film come *Napoléon* (1926) Vincent fa i nomi di Virgilio e di Omero: egli evidentemente prende alla lettera i giudizi espressi in quei tempi dall'entusiasta Delluc; né peraltro inquadra la vera natura di tutti questi « teorici » ed « esteti » (piú letterati falliti, che veri letterati) e i loro principi sull'essenza del film: il « visualismo », ad esempio, e gli equivoci e gli errori che porteranno la Dulac alla cosidetta cinematografia integrale. E a Gance l'autore attribuisce il « montaggio molto rapido », cioè « tout-court », cosí come a l'Herbier l'impiego delle « immagini sfumate »: attribuzioni le quali possono essere contestate: lo stabilire priorità assolute sono spesso pericolose in materia di cinema: materia soltanto in parte conosciuta (1). E di quest'ultimo regista Vincent sembra apprezzare *La nuit fantastique* (1942), opera in verità mediocre, e piú di « retroguardia » che di avanguardia.

Vincent preferisce non parlare di *Golem,* e cade in contraddizione con i suoi principi estetici allorquando, ad esempio, afferma che Duvivier « deve soprattutto il posto che gli viene assegnato generalmente nella scuola francese a *Pépé le Moko e Un Carnet de Bal* »: cosí dicendo, infatti, non si accorge o dimentica che teatrali sono impostazione e sviluppi di quest'ultimo film. E a Duvivier vengono dedicate ben cinque pagine, mentre una paginetta e mezza a personalità come Vigo (a proposito di *L'Atalante* si sostiene che la tecnica sonora era mediocre), una sessantina di righe a Carné e soltanto pochi accenni ai fratelli Prévert. Jean Benoit-Lévy viene quasi confuso con i Deschamps e i Dréville, mentre Musso si sarebbe rivelato, con *Le puritain,* « un creatore completo come non ce n'è in tutta la storia del cinema francese ». Naturalmente il « teatrale » Pagnol viene trascurato. Chiudono il capitolo sul cinema francese *Il periodo di guerra* e *Le ultime tendenze,* dove tra l'altro si parla di Autant-Lara e Clouzot.

Al cinema nordico viene dedicato il VII capitolo, con parti monografiche riguardanti Sjöström, Stiller, Christensen e Dreyer: quest'ultimo, in *La passion de Jeanne d'Arc* (1927), avrebbe puntato tutto il suo « interesse patetico », e in *Vampyr* (1931) limitato musica suono e parole ad un « ruolo secondario »: nel ritmo lento dell'azione di *Vredens Dag* (*Dies Irae*) Vincent individua infine una « origine scenica ». Alle monografie seguono « le altre figure »: da Brunius a Edgren, da Molander ai coniugi Hanning-Jensen. L'opera di Urban Gad viene quasi dimenticata: ed è opera, sul piano del rinvenimento del linguag-

(1) Sono note le attribuzioni contestate riguardo il primo piano, i movimenti di macchina e certi tipi di montaggio.

gio filmico, di considerevole importanza storica; non citati neppure sono il pioniere Olsen e il Lauritzen jr. autore, con Bodil Ipsen, di *Afsporet* (*Sperduta,* 1942).

Segue il capitolo sul cinema tedesco: e ancora una volta si potrebbero fare diverse riserve; nella monografia su Lang (ed altre sono su Wiene, Lupu-Pick, Grune, Murnau, Leni, Pabst, Dupont) l'autore sopravaluta i *Nibelunghi* e sottovaluta *M.,* di cui ricorda, nelle sei righe dedicate a questo film, soltanto il delirio del mostro e gli effetti sonori del motivo fischiettato. Tra le opere del periodo nazionalsocialista, il Vincent considera « eccezionale » *Der alte und der junge König* (*I due re,* 1935) di Steinhoff e in *Robert Koch* (1939), dello stesso regista, vede il trionfo della « realtà umana ».

Il nono capitolo è sul cinema russo. E Vincent inizia con l'ignorare che tale cinema nasce con *Boris Godunov* (1907) di J. Sciuvalov, *I cosacchi del Don* (1908) di Maitre, *Il principe Serebriani* di Sciukmin; né molto informato è quando scrive che Protozanov è uno dei rari cineasti del primo periodo che continua a produrre anche in regime sovietico (rimangono, con lui, Gardin, Ciardinin, Ciajakovskij, Kulesciof e molti altri), o quando attribuisce *Padre Sergio* a Volkov (ed è invece di Protozanov), o quando infine afferma che dei primi film « ben poche cose son degne di ricordo »: affermazione dalla quale il Vincent dovrebbe astenersi, in quanto dimostra di non essere piú o meno direttamente informato: ecco ad esempio altre attribuzioni sbagliate: *L'espresso azzurro* non è di Kosinzev e L. Trauberg, ma di Jlia Trauberg, fratello di L. Trauberg (errore evidentemente ripreso dal Bardèche e Brasillach); Esther Choub non ha mai diretto *Ivan, il Terribile o Le ali del servo,* ha soltanto curato il montaggio di *Ivan* o *Le ali del servo,* regía di Tarish; *L'uomo che ha venduto il suo appetito* porta la firma di Oklopkov e non di Room; non esiste il film *I miei anni di università*: esistono, di Donskoi *Tra la gente e Le mie università*: seconda e terza parte della trilogia su Gorki. Inoltre di Gherasimov non è citato il film migliore, *Il maestro;* di Ermler non si trovano, nel libro del Vincent, le opere mute fra le quali *Frammenti di un impero,* e del primo periodo è dimenticata del tutto l'attività di Perestiani. L'autore confessa, ad un certo punto, che « sarebbe difficile dare un panorama completo del cinema sovietico, per il fatto che una parte della sua produzione non uscí dai confini del paese ». La quale precisazione, che vale del resto per molte altre cinematografie, non giustifica gli errori accennati e le omissioni; né ammette peraltro giudizi come questo: *Aleksandr Nevskij* « è un'opera fredda, di una semplicità scoraggiante, che fa pensare... a un'opera lirica » (i puntini di sospensione sono del Vincent, il quale dedica questa volta le parti monografiche a Kulesciof, Dziga Vertov, Eisenstein, Pudovkin; una paginetta è dedicata a Dovzgenko, dove peraltro si dice che, a un certo punto, l'ultimo film di questo regista è *Aerogrado*).

Ancor meno informato il Vincent si dimostra nei capitoli dedicati all'Italia, alla Gran Bretagna e a quelle che egli chiama le scuole del-

l'Europa Centrale (i cechi, gli austriaci, gli ungheresi, i polacchi) e le scuole iberiche (i portoghesi, gli spagnoli). Nelle tre paginette dedicate alle « scuole » iberiche, non troviamo neppure segnalate opere come *Camoes* di Leitao de Barros, presentato nel 1946 a Cannes; nessun cenno, tra i film ungheresi, per *Talpalatnyi föld* (*Un palmo di terra,* 1948) di Bán; altrettanto si dica per Krízenecky, (1) nella parte riguardante il cinema cecoslovacco. John Grierson non « appare come maestro », ma è il vero caposcuola del movimento documentaristico inglese; né si può far risalire l'impiego del monologo interiore a *Brief Ençounter* (*Breve incontro,* 1945): il primato, in sede teorica spetta ad Eisenstein, e in sede pratica a film come *Strange Interlude* (*Strano interludio,* 1932) di Leonard.

Un discorso particolarmente esteso imporrebbe la parte dedicata al cinema italiano: una ventina di pagine piú di illustrazioni che di testo: tutto sommato, tali pagine non risolvono gran che di fronte alle sei della prima edizione. Per l'autore « la sola influenza che il cinema italiano abbia avuto fino al 1945 è quella derivata... dalle grandi messe in scena all'aperto ». Dello stesso parere non è, ad esempio, il Palmieri (2), che il Vincent avrebbe fatto bene a leggere o a consultare in mancanza di una documentazione diretta: ad opere come *Histoire d'un Pierrot* (1913) di Negroni, *Sperduti nel buio* (1915) di Martoglio, *Il re, le torri, gli alfieri* (1916) di Lucio D'Ambra sono dedicate cinque righe; e si dimenticano del tutto altri film come *Assunta Spina* e *Teresa Raquin* (1915), né viene considerata l'importanza di Ghione. « Il lettore che desidera maggiori particolari su questo periodo », avverte una nota a pié pagina, « può consultare con profitto nel n. 10, 2ª annata di *Bianco e Nero* (Roma), lo scritto: *Torino cinematografica prima e durante la guerra,* di M. A. Prolo ». Un metodo, questo in verità assai comodo ma inadeguato per una seria trattazione storica. Vincent riconosce comunque alcune innovazioni « notevoli » di *Cabiria*: la lunghezza del film e « un primo felice impiego del carrello »; ammette altresí che « questa nuova tecnica ebbe una grande influenza su quella di Griffith che, prima di iniziare *Intolerance,* studiò l'opera del regista italiano ». In *Aurora di una rinascita* l'autore si limita a dire, di 1860, che è una « epopea garibaldina con notevoli scene di battaglia », di *Rotaie* cita soltanto il titolo, e dimentica del tutto *Il cappello a tre punte* (1934) di Camerini; definisce tutt'al piú *Ossessione* « opera di una plasticità ricca di carattere e dotata di un intelligente contrappunto sonoro »; si entusiasma invece di fronte a *L'assedio dell'Alcazar* di Genina, che mette, con *Uomini sul fondo* di De Robertis, « fra i buoni film del cinema europeo di quest'ultimo decennio ». Molto discutibile la parte riguardante il cosiddetto neoralismo, i cui fonda-

(1) Krizenecky è legato al cinema cecoslovacco come Lumière e Méliès a quello francese.

(1) Eugenio Ferdinando Palmieri: *Vecchio cinema italiano,* Venezia, Zanetti Editore, 1940.

menti estetici si dovrebbero attribuire soltanto a De Robertis; a Rossellini spetterebbe invece il merito di averli saputi attuare in pratica e imporli. E *Ossessione*? E *La terra trema*? E *Ladri di biciclette*? E tutto il movimento intorno al primo film di Visconti (Lattuada, Chiarini, Castellani, Soldati e via dicendo)? A Luigi Zampa (di cui si parla dopo le note su De Robertis, Rossellini e De Sica), viene dedicata una intera pagina: Visconti è soltanto definito il « piú dotato » di un ultimo gruppo composto da Lattuada, De Santis, Germi, Castellani, Camerini: registi, in verità, ben piú significativi, sul piano artistico, di Luigi Zampa. Vincent non solo dimostra di non aver capito l'importanza di *La terra trema,* ma neppure il contenuto di questo film: che tra l'altro non è « pessimista » nella sua risoluzione: tutt'altro.

Chiudono il volume due capitoli intitolati « Il cinema in Asia » e « Il cinema nell'America meridionale e nel Messico »: capitoli che contengono in realtà, come l'autore del resto avverte, soltanto « alcune note e alcune osservazioni » su queste cinematografie. Ma, pur facendo tali premesse, e ammettendo una conoscenza diretta assai limitata della materia, Vincent afferma che « tutti i cineasti di questi paesi hanno seguito semplicemente, bene o male, gli esempi tecnici e i principi estetici che si erano affermati nelle grandi opere russe, americane, francesi o tedesche », e che nelle loro file non ci sono spiccate personalità ma tutt'al piú qualche abile imitatore.

Certo anche noi abbiamo una conoscenza limitata in merito al cinema giapponese: ma ci è capitato di vedere, in una visione retrospettiva, un interessantissimo *Nippon* e, durante una mostra di Venezia, *La terra* di Uchida opera certo maggiore di *The Good Earth* (*La buona terra,* 1937) di Franklin, per la quale il Vincent parla di pezzi di antologia. In quanto poi al cinema messicano, l'autore parla di *La Otra* di Gavaldon e dimentica *Redes* di Muriel e Zinnemann: che è, limitando il giudizio alle nostre conoscenze dirette, l'opera piú singolare prodotta nel Messico. Non si capisce inoltre perché in appendice l'autore, accanto alle filmografie di un Méliès e di un Griffith metta quelle di un Cohl e di Feyder e non piuttosto di altri registi ben piú importanti. La traduzione di Marisa Vallini lascia molto a desiderare, e cosí pure la grafia dei nomi e dei titoli: spesso i segni ortografici sono sbagliati (Sjôstrom, Sjöstrom, Sjiöstöm) oppure omessi (Bela Balazs, Bunuel, Allegret, Sjoberg); non hanno mai i punti esclamativi né *Hallelujah!* né ¡ *Que Viva Mexico!*: refusi, molto probabilmente. Inconvenienti ben piú gravi si incontrano nei titoli, i quali sono quasi sempre dati nella traduzione letterale italiana dal francese: cosí, ad esempio, *Lonesome* (*Primo amore*) diventa *Solitudine,* e *Show People* (*Maschere di celluloide*) *Miraggi* (dal titolo da questo film assunto in Francia); i titoli dei film russi e sovietici sono dati talvolta in italiano, talvolta in francese e talvolta addirittura in inglese. Mancano infine, troppo spesso, le date: cose, queste e le altre accennate, piuttosto gravi

per un volume di storia. Lussuosa invece la veste tipografica, numerose le illustrazioni: e interessanti anche, quantunque talvolta non giustificate nella scelta e nel numero: come le quattro di *Scipione l'Africano*.

Avevamo premesso che per la « storia » del Vincent si imponeva una revisione piuttosto severa: e ci sembra di aver addotto elementi sufficienti a convalida della nostra affermazione: la quale non esclude naturalmente i valori piú o meno considerevoli accennati (quelli appunto riguardanti certe parti monografiche). In quanto poi alla nostra severità di giudizio, sarà inutile chiarire che essa parte dalla esigenza sempre piú sentita di una maggiore precisione e di un controllo ben piú rigoroso nella valutazione critica di opere, di registi e magari anche di « scuole ». Sono proprio le sopravalutazioni mosse dai facili entusiasmi e la critica esclamativa che contribuiscono a tener lontana dal cinema buona parte della cultura.

Guido Aristarco

I film

Le mura di Malapaga

Origine: Italia - *produzione*: Italia produzione film, 1949 - *produttore*: Alfredo Guarini - *regía*: René Clément - *assistenti alla regía*: P. Chevalier, C. Clément, A. Fersen e S. Grieco - *soggetto e sceneggiatura*: Cesare Zavattini, Suso Cecchi D'Amico e Alfredo Guarini - *versione e dialoghi francesi*: Jean Aurenche e Pierre Bost - *fotografia*: Louis Page - *musica*: Roman Vlad - *scenografia*: Piero Filippone e Luigi Gervasi - *attori*: Isa Miranda (Marta), Jean Gabin (Pierre), Vera Talchi (Cecchina), Andrea Checchi (il marito di Marta), Ave Ninchi, Checco Rissone, Carlo Tamberlani, Renato Malvasi, Claudio Ermelli, Agnese Dubbini, Michele Riccardini, Vittorio Duse, Dina Romano, Giulio Tommassini, Giuseppe Garello, Fulvia Fulvi - *titolo della versione francese*: « Au delà des grilles ».

Rimarrà a lungo nella nostra memoria l'immagine del personaggio Jean Gabin, dietro le sbarre (reali o simboliche, a seconda dei casi), respinto dalla società e condannato a un'esistenza dalla quale è esclusa ogni possibilità di redenzione. Quest'immagine rimarrà non soltanto per definire un personaggio e un attore, ma per indicare sinteticamente tutto un clima creativo che fu tipico del cinema francese di anteguerra: l'amaro e pessimistico realismo cui si ispirarono sia artisti autentici come Renoir e Carné sia abili orecchianti come Duvivier. Ed è proprio stato Duvivier il regista che ha stabilito i caratteri piú precisi del personaggio Gabin e che lo ha a poco a poco imbrigliato in una formula. Nessuno, forse, saprà liberare l'attore da tale schiavitú, indice di un perpetuarsi sempre piú schematico ed arido del clima da cui ha tratto origine, ma non per questo escluderei che entro certi limiti e pur sotto il peso di reminiscenze evidentissime il personaggio possa nuovamente vivere di vita propria e ritrovare antiche vibrazioni ancor oggi accettabili. Se, insomma, il ciclo storico del « realismo » francese è definitivamente chiuso, fermo ad un periodo non piú ripetibile, nulla vieta che una applicazione dei motivi umani scoperti da quella corrente possa avere diritto di cittadinanza nel cinema attuale e sfociare in un'opera plausibile e persuasiva.

E' ciò che ha fatto René Clément con *Le mura di Malapaga.* Superfluo dire che questo è il miglior frutto della collaborazione italo-francese avviata dopo la guerra: su di un piano generico, l'affermazione è perfettamente vera, ma anche inutile. Graduatorie di tal genere non hanno quasi mai senso. C'è però un aspetto piú profondo della questione, che merita di essere esaminato con maggior cura. Questo è il primo contatto diretto fra la concezione « realistica » francese tramandatasi fino ad oggi in uno stato pressoché puro (anche se relativamente fuori del tempo, come s'è detto) ed il clima realistico affermatosi piú genericamente in Italia dopo la guerra e noto sotto l'arbitraria formula del « neorealismo ». Sono appunto alcuni caratteri generici del « neorealismo » quelli che hanno piú influito su *Le mura di Malapaga.* Clément ne ha sentito l'attrazione, e lo dimostra in ogni sequenza del suo film che, se può sempre essere rapportato al realismo francese d'anteguerra, denuncia nondimeno l'immissione di una

aria nuova ed in certo qual modo tonificante. Questo non basterà, intendiamoci, per far resuscitare quel vecchio realismo sottilmente letterario che diede al cinema due o tre capolavori, ma varrà comunque a spogliarlo da tutto il ciarpame dei luoghi comuni che si accompagnano ormai da anni con esasperante monotonia. La lezione di Clément, che ha saputo approfittare nell'unico modo legittimo degli insegnamenti del nostro cinema, potrà essere benefica per i nuovi registi d'oltre Alpe tuttora alla ricerca d'una propria strada.

La condizione pessimistica dell'uomo solo resta alla base de *Le mura di Malapaga* ma acquista, nel nuovo ambiente ed a contatto con gli elementi nuovi, una semplicità che prima non avrebbe potuto possedere. Liberato dalle soprastrutture intellettualistiche, dalla raffinatezza non poco decadente e falsa dei sentimenti dei vari tipi, dalla patina letteraria che questi sentimenti ricopriva e dal pregiudizio della disperazione assiomatica che nelle opere di piú debole struttura raggelava l'umanità dei personaggi, il realismo di Clément rappresenta un'esperienza di grande impegno su una via non ancora battuta. Se non è nuovo il personaggio dell'assassino fuggito dalla Francia a bordo di una nave e rifugiatosi in un quartiere della vecchia Genova, se non è nuovo in senso assoluto neppure il pretesto che dà vita alla vicenda, nuovo è certamente l'impiego che Clément fa degli elementi offerti dalla situazione e dai luoghi, nuove sono molte delle sfumature psicologiche da cui nasce l'amore di Marta per il fuggiasco, nuovo è lo studio dei rapporti fra la madre e la figlia dopo l'ingresso di Pierre nella loro vita. Lo stesso personaggio del marito, che pure è il meno preciso nella sua impostazione e che subisce i difetti di un eccessivo schematismo concettuale (si ha l'impressione che egli serva per districare nodi narrativi altrimenti insolubili), dà la misura dello sforzo di « semplificazione » compiuto dal regista. L'ambiente è visto con una sensibilità davvero notevole, anche se talvolta, e specialmente all'inizio, Clément indulga in una rappresentazione un poco di maniera, sulla scorta di ricordi non accuratamente controllati sulla realtà.

Inchiodato il personaggio di Gabin al tipo tradizionale, l'interesse del regista si è spostato assai opportunamente sulla donna e sulla bambina. Il duplice motivo dell'improvviso amore di Marta per Pierre (la pietà in principio, e il bisogno di affetto mai appagato che non può non manifestarsi con forza sempre maggiore, malgrado tutto) permette a Clément di creare una figura di donna particolarmente viva. Intorno a lei l'azione si snoda con facile ed umana linearità, e proprio qui è da cercarsi il nucleo emotivo piú sincero del film, in questo personaggio che ha il volto segnato da un'antica infelicità e che accetta di affrontare una infelicità ancora piú grande, e irrimediabile, pur di potersi illudere in quelle brevissime ore trascorse accanto ad un uomo che sa già perduto nel momento stesso in cui lo incontra. Isa Miranda, espressiva e sensibile come non è mai stata, dà una maschera convincente a questa angoscia di donna, a questa lunga tristezza, a questa inaspettata parentesi di luce. La si osservi soprattutto nel primo colloquio con Pierre, di notte, sulla via di casa fra le macerie degli edifici bombardati e, all'estremo opposto, nella sequenza dell'autobus e in quell'inconsapevole addio nell'idillio sulla scogliera. Entrambe le facce del personaggio sono illuminate da Isa Miranda con un doloroso approfondimento psicologico, privo al tempo stesso di forzature drammatiche e di esibizionismi divistici. In questa schiva sofferenza sta indubbiamente la chiave del temperamento dell'attrice: basterà favorirla, come qui la si favorisce, per ottenerne risultati ragguardevoli.

Eguale sincerità la troviamo nel personaggio di Cecchina, che Vera Talchi interpreta non senza bravura. L'istintiva simpatia della bimba per il francese incontrato alla trattoria, si trasforma in scontrosa insofferenza non appena costui entra in casa e minaccia di rubarle l'affetto della madre: questo passaggio, ed il successivo verso una commovente abnegazione per salvare l'uomo che ha ormai preso ad amare, rappresentano un riuscito studio di psicologia infantile, tenuti come sono

su toni appena accennati, sfumati e vaghi addirittura in molti episodi. Sullo sfondo, il coro dei personaggi minori possiede rilievo sufficiente per non scomparire nella massa anonima ed ha nello stesso tempo la discrezione necessaria per non complicare la semplice — e qualche volta esile — intelaiatura del film. Lo si nota soprattutto nella tacita solidarietà che i casigliani, inizialmente ostili alla relazione di Marta con il francese, manifestano all'arrivo della polizia. Sarebbe bastato insistere in una precisione maggiore di dettagli perché l'efficacia del coro fosse annullata dalla inevitabile petulanza e dai troppo facili effetti cui la sequenza si prestava. Anche in questo, Clément ha dato prova di molta contenutezza. E sono forse simili particolari che, meglio della impostazione dei personaggi principali, mostrano il segno della dignità cui il film si ispira.

Val la pena di menzionare l'apporto positivo della fotografia di Louis Page, esempio di intelligente collaborazione in un film che ha saputo raggiungere una sua unità entro i limiti nei quali era costretto. Lo stesso non si può dire della musica di Roman Vlad, viziata alle basi da un'impressionante aridità. Ovvio, infine, è l'appunto da rivolgersi all'edizione italiana inutilmente doppiata per esigenze commerciali, e autocondannatasi ad essere, delle due, la peggiore.

The Window

(*La finestra socchiusa*) - *origine*: Stati Uniti - *produzione*: R.K.O. - Radio, 1949 - *produttore*: Frederic Ullman, jr. - *regía*: Ted Tetzlaff - *soggetto*: riduzione di un racconto di Cornell Woolrich - *sceneggiatura*: Mel Dinelli - *attori*: Bobby Driscoll (Tommy), Barbara Hale (la madre), Arthur Kennedy (il padre), Paul Stewart (il signor Kellerson), Ruth Roman (la signora Kellerson), Anthony Ross (il detective).

Non so quanto possa essere meritato il premio per la migliore regía che *The Window* ottenne al Festival belga del 1949: i criteri che guidano i giudici nell'assegnazione di questo ibrido riconoscimento (cui nessuna mostra sembra voglia rinunciare) sono troppo aleatori perché li possa discutere. Avrà probabilmente impressionato la giuria l'apparente solidità dell'impianto narrativo che si avvale di scaltra concatenazione dei fatti e di una non meno scaltra dosatura dei colpi di scena, e per un regista quasi esordiente come Tetzlaff (nel 1948 diresse *Fighting Father Dunne*) questi elementi hanno la loro importanza Ma che cosa essi significhino se li stacca della materia del film, e quale luce essi gettino sul valore di una regía intesa nel suo senso logico e non come la piú o meno felice sovrapposizione di un'abilità tecnica indiscutibile alla « storia » che l'opera contiene, i giudici non se lo sono certo chiesto.

The Window ha molti titoli per essere catalogato nella serie dei film gialli di appropriata fattura, in quella particolare sezione in cui s'includono le vicende che svelano l'assassino sin dalle prime inquadrature: li potremmo chiamare i « gialli » a rovescio, per contrapporli a quegli altri che giuocano esclusivamente sulla ricerca del criminale, destinato ad essere scoperto soltanto alla fine. Se vogliamo, questa di *The Window*, è una sezione piú nobile, la quale concede maggior spazio alla penetrazione psicologica che al meccanismo dell'indagine poliziesca. E, infatti, il film di Tetzlaff, vorrebbe presentarci il quadro di una psicologia infantile posta a confronto con fatti spaventosamente insoliti e sproporzionati alle sue forze. Ma se il film si regge bene sui propri cardini, il merito lo attribuirei piuttosto all'accuratezza della sceneggiatura che non al polso del regista.

Illustrazione rudemente drammatizzata della favoletta del lupo, questo dovrebbe essere il racconto della terribile avventura toccata ad un ragazzo che, per essere avvezzo ad escogitare le storie piú inverosimili, non è creduto da nessuno il giorno in cui denuncia un reale assassinio perpetrato sotto i suoi occhi. Il guaio è che l'avventura a mano a mano che si fa terribile e raccapricciante (s'incanala, cioè, nella direzione del « giallo » tradizionale) perde di interesse e si liquefa come neve al sole: allo spettatore importa

sempre meno dell'animo e della figura del ragazzo in pericolo e sempre piú dello svolgersi (convenzionale ed incredibile) della vicenda. Il « come andrà a finire? » ed i mezzucci per tenere il pubblico con il fiato sospeso sono — com'è noto — gli ingredienti piú volgari del « giallo »: *The Window*, partito con altre intenzioni, riesce cammin facendo a non smentire la regola, rinunciando ad essere un'opera con un proprio stile e adagiandosi sui comodi cuscini del « genere » e della formula.

Ed è un peccato, giacché l'ex-operatore Tetzlaff ha dato prova, nelle sequenze iniziali del film, non soltanto di grande intelligenza visiva ma anche di acutezza psicologica non comune. La vita e i giuochi di Tommy in uno dei quartieri popolari di New York (quelle strade piene di disordine, quei panni stesi ad asciugare da finestra a finestra, quell'incrociarsi continuo dei tram, degli autobus e delle macchine nei punti di maggior traffico sono pennellate ben dosate d'un quadro d'ambiente non nuovo ma visto con nuovo interesse) hanno una loro spontaneità e sembrano messe lí apposta per promettere grandi cose. Ma le grandi cose non vengono, nonostante che Bobby Driscoll sia un protagonista quasi sempre infallibile e che i « grandi » assolvano al loro compito senza incertezze degne di nota.

We Were Strangers

(*Stanotte sorgerà il sole*) - *origine*: Stati Uniti - *produzione*: Columbia, 1949 - *produttore*: S. P. Eagle - *regia*: John Huston - *soggetto*: riduzione di un episodio del romanzo « Rough Sketch » di Robert Sylvester - *sceneggiatura*: Peter Viertel *e* J. Huston - *fotografia*: Russel Metty - *scenografia*: Louis Diage - *musica*: George Antheil - *attori*: Jennifer Jones (China Valdés), John Garfield (Tony Fenner), Pedro Armendariz (Armando Ariete), Gilbert Roland (Guillermo), Wally Cassell (Miguel), David Bond (Ramon), José Perez (Toto), Ramon Novarro (capo dei rivoluzionari), Morris Ankrum (il direttore della banca), Tito Rinaldo (Manolo) Paul Monte (Roberto), Leonard Strong (l'artificiere), Robert Tafur (Rubio).

Fra i nuovi registi americani, John Huston (è nato quarantadue anni fa ed ha iniziato la carriera di autore cinematografico nel 1941, con *The Maltese Falcon*) è forse quello che ha la personalità meno nettamente definibile. Non tanto perché la sua opera sia troppo complessa e folta di motivi, quanto perché risulta cosí diluita nei suoi componenti (e nei componenti di ogni singolo film) da non aver ancora affermato una propria caratteristica precisa. Posto a confronto di uno Dmytryk, od anche soltanto di uno Sturges, Huston svela la sua posizione di inferiorità (inferiorità, beninteso, riferita esclusivamente a mancanza di definizione), il suo procedere indeciso, la incapacità di fondere i diversi impulsi che via via affiorano, la relativa debolezza delle sue costruzioni tematiche.

Ciò non toglie che egli sia un regista interessante. Interessante a dispetto delle sue lacune e, forse, appunto grazie ad esse. Stanno sorgendo molti equivoci intorno alla sua personalità, ed è certo che tali lacune (interpretate spesso a rovescio, come finestre aperte su di un mondo appena intravisto ma ancora suscettibile di essere afferrato e descritto opportunamente) vi contribuiscono non poco. Le stesse sue doti positive — fra le quali è doveroso annoverare in primo luogo l'anticonformismo — potrebbero ad un certo punto essere fraintese, o giudicate assai piú importanti di quel che in realtà non siano. Sarebbe ingiusto per contro dare senz'altro per incolmabili le lacune e svalutare piú del necessario le doti autentiche, poiché Huston si trova oggi al centro della fase evolutiva ed attende ancora di precisare a se stesso quale è la sua posizione nel quadro dell'attuale cinema americano.

Un difetto comune a tutti i film importanti di Huston è quello dell'eccessivo rilievo razionale (e perciò esterno, sovrapposto, non risolto) dato alla tesi che vuol dimostrare. I suoi, a ben vedere, sono i casi tipici in cui si può parlare di film a tesi, considerando per tesi l'impalcatura ideologica (se chiaramente od oscuramente esposta si discuterà in seguito) che sorregge l'opera cinematografica senza identificar-

si con essa, e ponendosi anzi su di un piano che non solo non riesce a combaciare con i risultati che l'opera stessa ottiene, ma che sovente vi contrasta, o vi interferisce dannosamente.

La condanna dello spietato egoismo in cui sbocca la febbre del denaro non trova, in *The Treasure of Sierra Madre,* quella esatta rispondenza narrativa che potrebbe renderla accettabile, anche se si deve riconoscere che alcuni brani del film sono efficaci abbastanza da farne sentire il peso. In *We Were Strangers,* invece, il divario fra ciò che il film dice e ciò che il regista con esso vorrebbe dire, è molto piú profondo. Un episodio della lotta dei Cubani per la libertà, quando l'isola era oppressa dalla feroce dittatura poliziesca di Machado e di Porra, dovrebbe costituire la espressione di una rivolta umana contro tutte le schiavitú, giacché — come ricorda la citazione di Jefferson all'inizio del film — « disubbidire ai tiranni è ubbidire a Dio ». E disubbidire ai tiranni — chiarisce Huston in una delle prime sequenze — è dovere imperioso, al quale non ci si può sottrarre neppure per soddisfare esigenze personali normalmente importanti: « Cuba non può aspettare — dice il fratello di China, il quale troverà la morte nella lotta per la liberazione del paese — che io abbia dato gli esami ». China, Fenner, e gli altri disperati che organizzano a modo loro la resistenza contro gli oppressori non attendono e non esitano. Ma la loro azione si sviluppa secondo una linea cosí improbabile, in un ambiente ed in circostanze cosí assurde che gran parte della credibilità della storia sfuma non appena il film raggiunge le sue « punte » drammatiche. Perché, infatti, la preparazione dell'attentato potesse avvenire come avviene, occorrerebbe supporre che l'apparato poliziesco del dittatore (che, d'altra parte, Huston insiste a presentare come particolarmente occhiuto e feroce) avesse d'improvviso cessato di funzionare.

Scontata l'artificiosa impostazione del racconto, restava pur sempre da dimostrare la tesi, che è — come avete visto — nobilissima. Che altro poteva fare Huston se non ricorrere al dialogo? I suoi personaggi sembrano invasi dall'ansia di spiegare le ragioni del loro agire; ogni colloquio diventa una discussione semifilosofica, infarcita di alti concetti e di fredde argomentazioni che rimbalzano dall'uno all'altro « rivoluzionario », quasi che qui si trattasse di definire il testo di un appello al paese e non di scavare una galleria per raggiungere la tomba di famiglia di un certo gerarca che a tempo opportuno sarà fatto morire (ciò allo scopo di poter deporre una bomba in quel luogo per il giorno in cui, alla presenza di tutte le maggiori autorità del regime, si faranno i funerali dell'estinto). Inoltre, le interminabili discussioni non solo non chiariscono i motivi che effettivamente spingono quegli uomini alla rivolta (motivi che, secondo logica, dovrebbero essere la conseguenza della massima posta ad epigrafe del film) ma lasciano lo spettatore in uno stato d'incertezza e di dubbio sembre piú profondi Se si vuol conoscere la causa che li spinge a combattere, si dovrà attendere la fine, quando (contrariamente a tutte le apparenze intorno a cui era ruotato il film) Tony Fenner insisterà sul fatto che i fondi per alimentare il movimento provengono dalle sottoscrizioni di umili lavoratori cubani emigrati negli Stati Uniti. Per gli stessi motivi risulta completamente gratuita l'insurrezione finale con rovesciamento della dittatura e ritorno alle libere istituzioni.

A meno che Huston non intendesse accentuare, con l'imprecisione dei moventi e l'inattesa appendice della sommossa, il senso di eroica inutilità dell'azione del gruppetto capeggiato da Tony Fenner, esaltando la « resistenza » in assoluto, contro tutto e contro tutti, a dispetto persino delle condizioni reali del paese (che già si preparava ad una « resistenza » di altro genere), per amore della libertà in se stessa, per una specie di purissima esigenza morale. Sarebbe una posizione assai discutibile e, in fin dei conti, deprecabile, ma potrebbe avere un certo interesse grazie alla sua volontà. Senonché Huston — ammesso che volesse proprio affrontare questo tema — s'è lasciato sfuggire l'occasione per approfondirlo sino alle conseguenze estreme, come sarebbe stato necessario. E l'occasione era rappresentata dalla notizia

che i funerali del gerarca ucciso (il presidente del Senato, Contreras), non avrebbero piú avuto luogo all'Avana e la salma non sarebbe piú stata deposta nella tomba di famiglia; diventava cosí improvvisamente inutile non solo tutto il lavoro fatto in previsione dell'attentato per eliminare il governo del dittatore ma anche l'assassinio dello stesso Contreras che avrebbe dovuto fungere — per dir cosí — da esca. L'inutile uccisione di quell'uomo che in fondo nessuno odiava, avrebbe potuto costituire l'autentico problema morale su cui impostare il film, ma Huston vi accenna appena, e poi tira di lungo con uno scioglimento esteriore e fittizio.

Un film cosí concepito non può evidentemente persuadere né dal punto di vista ideologico né da quello stilistico, ed i pochi momenti in cui il regista mostra una mano felice (tutta la sequenza iniziale, per esempio, o l'ubriacatura di Ariete nella casa in cui lavorano i rivoluzionari, oppure l'uccisione di Contreras, o, ancora, la morte del pazzo) non appaiono sostenuti da una struttura drammatica uniforme che li ponga nel loro giusto valore. L'opera non manca, insomma, di pregi notevoli e di un intelligente uso dei mezzi espressivi (Huston ha qualità innegabili di regista, e qui lo prova assai meglio che nel *Treasure of Sierra Madre*), ma nel complesso, e nel piú benevolo dei giudizi, non può che essere considerata un tentativo fallito. L'esistenza di quei pregi, anzi, messa a confronto con la debolezza compositiva dell'intero film, potrebbe indurre — non senza ragione — ad aggravare il giudizio nei riguardi di un regista che ha ambizioni cosí alte.

Key Largo

(*L'isola di corallo*) - *origine*: Stati Uniti - *produzione*: Warner Bros., 1948 - *produttore*: Jerry Wald - *regia*: John Huston - *soggetto*: riduzione di « Key Largo », dramma di Maxwell Anderson - *sceneggiatura*: Richard Brooks *e* J. Huston - *fotografia*: Karl Freund - *scenografia*: Fred Mac Lean - *musica*: Max Steiner - *attori*: Edward G. Robinson (Jonny Rocco), Humphrey Bogart (maggiore Frank Mc Cloud), Lauren Bacall (Nora, vedova di George Temple), Lionel Barrymore (James Temple), Claire Trevor (Gaia), Thomas Gomez (Curly), Harry Lewis (Toots), John Rodney (l'agente), Marc Lawrence (Ziggy), Dan Seymor (Angel), Monte Blue (lo sceriffo), Silver Heels e Rodric Red Wing (gli indiani fratelli Oseola).

Con ambizioni minori, prima di affrontare il contradditorio tema di *We Were Strangers,* Huston lavorò a una riduzione abbastanza fedele del dramma di Maxwell Anderson « Key Largo ». Scrittore fondamentalmente cerebrale e moralistico, questo drammaturgo americano non poteva non trovare simpatia presso un regista che spesso indulge in atteggiamenti analoghi e che, per una certa parte, è orientato nella stessa direzione. Un incontro Anderson-Huston è, comunque, piú giustificabile che uno Anderson-Ford (che ha ridotto *Mary of Scotland*) o uno Anderson-Santell (che da un dramma dello scrittore ha ricavato *Winterset*).

Che le ambizioni siano minori che in *We Were Strangers,* lo si comprende immediatamente dall'assunto scelto: lo imperativo morale non deriva dalla nobiltà di una lotta per rovesciare l'usurpatore (anche a costo di fallire e di compiere un'opera inutile), ma dalla piú modesta difesa di alcuni ovvi ideali della democrazia e, in genere, di qualsiasi comunità organizzata e degna di questo nome. Di un'altra ribellione è protagonista l'ex maggiore Mac Cloud, meno eroica di quella dei « resistenti » di Cuba ma certo piú utile. Egli pensava che la guerra non fosse stata combattuta soltanto per vincere il nemico esterno, ma anche per sradicare nell'interno del paese la piaga della criminalità. Nel nazismo, le nazioni libere avevano combattuto lo spirito della sopraffazione, cosí come contro lo spirito di sopraffazione interna imposto dai senza legge ogni cittadino avrebbe dovuto allora (e ancor piú dovrebbe oggi) combattere.

Ma, dinanzi al ritorno di Johnny Rocco (che fu al tempo del proibizionismo capo di una famigerata banda di gangsters e che per questo venne

espulso dagli Stati Uniti), il maggiore sente improvvisamente vacillare la propria fede negli ideali per i quali aveva rischiato la vita. Ecco lo spunto per un conflitto psicologico di singolare interesse. E il conflitto nasce, si precisa e si ampia con notevole consequenzialità. Fatta grazia a Huston della costituzionale tendenza alla verbosità, si deve ammettere che qui egli ha avuto il polso sufficientemente saldo per contenere il film entro limiti senz'altro approvabili e per conferire ai vari episodi una risonanza drammatica di effetto sicuro.

Key Largo è il nome di un'isoletta che fa parte di un minuscolo arcipelago situato all'estremità meridionale della Florida; il clima d'estate vi è soffocante e provoca spesso — per quelle subitanee variazioni meteorologiche che sono tipiche delle regioni tropicali e subtropicali — uragani di violenza inaudita. Di questi elementi esteriori, Huston si avvale largamente, concentrandoli nel breve spazio (un giorno e una notte) entro il quale tutta l'azione si svolge. E se la confluenza risulta un po' forzata e meccanica, ciò non impedisce che il regista ne tragga tutto il partito che è possibile trarne, senza cedere troppo palesemente alle lusinghe dello spettacolo. Non è infrequente il caso in cui la effettiva « necessità » di quell'atmosfera sopravanzi il senso di artificio ambientale che resta pur sempre legato al film sin dall'origine. In definitivà, accade che il luogo appartato e deserto e l'uragano che si scatena dopo l'arrivo di Mc Cloud all'albergo, siano in funzione dei personaggi piú spesso di quanto i personaggi stessi non sono in funzione dell'ambiente e della circostanza. Dove ciò accade nella misura ideale (nel modo, cioè, che non rimanga nemmeno il sospetto che la posizione possa invertirsi), è nella sequenza del progressivo terrore del bandito sotto l'infuriare della tempesta. Coadiuvato mirabilmente dalla efficacissima sottolineatura che Robinson fa degli stati d'animo del proprio personaggio, Huston orchestra l'episodio con la sagacia dei momenti di piú limpida ispirazione.

Quasi tutti i personaggi, del resto, hanno una propria consistenza umana. Jonny Rocco in particolare (e non solo per merito dell'episodio accennato), è assai piú uomo che manichino e simbolo-tipo del gangster spietato. A lui vorrei accostare — per il grado di definizione drammatica che il personaggio possiede — non tanto la figura di Frank Mac Cloud (che risente dell'assunto cerebralistico del film, poiché tutto il peso della tesi ricade in fondo sulle suo spalle), quanto quella minore dell'alcoolizzata succube del gangster, nella quale Claire Trevor infonde una potenza di caratterizzazione davvero fuori dell'ordinario. Un po' opaca nella sua contenutezza è invece la figura di Nora, ma essa era destinata fin dall'inizio a restare in ombra. Chi invece dovrebbe rimanere in secondo piano, ma che per la trasbordante recitazione di Lionel Barrymore tende ad emergere piú del lecito, è il personaggio del vecchio Temple. Attori come questi sono difficili da disciplinare: dinanzi ad essi anche un regista dell'autorità di Huston è costretto ad arrendersi.

Il film termina « in gloria », con la disfatta dell'intera banda dei gangsters ed il trionfo del giusto. Che in Mac Cloud il trapasso dall'indecisione e dalla sfiducia iniziali alla presa di coscienza e al ritrovato coraggio sia suggerito chiaramente dallo svolgersi dei fatti, non direi, e la conclusione fa quanto meno l'effetto di essere affrettata. Ma le ragioni dello spettacolo avevano già preso il sopravvento assai prima, e tutto ciò rientra in una sfera che ha poco da spartire con l'autentica essenza del film.

The Emperor Waltz

(*Il valzer dell'imperatore*) - *origine*: Stati Uniti - *produzione*: Paramount, 1946 - *produttore*: Charles Brackett - *regía*: Billy Wilder - *soggetto e sceneggiatura*: B. Wilder e C. Brackett - *fotografia*: George Barnes - *direzione del technicolor*: Nathalie Kalmus - *scenografia*: Hans Dreier *e* Franz Bechelin - *musica*: Victor Young - *canzoni*: James Burke *e* James Van Heusen - *attori*: Bing Crosby (Virgil Smith), Joan Fontaine (contessa Johanna), Richard Haydn (l'imperatore Francesco Giuseppe), Roland Culver (barone Holenia, pa-

dre di Johanna), Lucille Watson (principessa Bitotska), Harold Varmilyea (il ciambellano), Sig Ruman (dr. Zwieback), Julie Dean (arciduchessa), Bert Prival (l'autista), Alma Macrorie (Stefania).

Per il viennese Billy Wilder, quale giustificazione può avere questo lieve ed inconsistente ricamo su una favoletta del « mondo di ieri »? Nostalgia? Divertimento? Scherzo? Tutti e tre i pretesti, probabilmente, hanno concorso alla sua fabbricazione, ma l'impulso principale non proviene dal regista, poiché è chiaro che qui siamo di fronte ad un film in cui predominano quasi incontrastati gli interessi mercantili. Sarebbe puerile chiedere perché l'autore di *Double Indemnity* e di *The Lost Weekend* si è prestato al giuoco pur avendo la certezza che non uno dei suoi tre punti di partenza sarebbe stato convenientemente sviluppato, o — peggio — pur sentendo che il proprio temperamento male si addiceva ad una simile materia. In fondo, piú che prestarsi al giuoco, Wilder il giuoco l'ha cercato egli stesso, collaborando sin dall'inizio (forse per un improvviso scrupolo?) alla stesura del soggetto insieme al produttore Charles Brackett. Per cui non si riescono a trovare attenuanti, e viene spontaneo chiedersi (dinanzi a questo come ad altri esempi di « servilismo » commerciale) se Wilder sia realmente cosciente dei pericoli cui si va esponendo e quale significato egli attribuisca ai due film che ce lo rivelarono regista di indubbie capacità creative.

Mediocre anche sul piano dell'artigianato, *The Emperor Waltz* riproduce stancamente alcuni moduli propri di Lubitsch (di cui Wilder fu sceneggiatore) inserendoli in un complicato meccanismo spettacolare che non ha altra apparente funzione che di stritolarli ad uno ad uno. Stranamente stonato e presuntuoso (d'una presunzione tutta europea, che mi ricorda certi atteggiamenti del piú vuoto Willi Forst « operettistico ») è l'avviso premesso al film. « Badate — dice suppergiú la prefazioncella — qui tutto è stato inventato prendendo lo spunto dalla passione per i cani di razza da cui era afflitto la buonanima dell'imperatore. Non c'è nulla di vero tranne i baci che i protagonisti si scambiano ». Non la storia, dunque (e, del resto, chi lo avrebbe mai preteso?), bensí la fantasia ed il sentimento vorrebbero essere veri, e come tali, apprezzati. Ma che c'è di piú pedestre, in questo film, della (per cosí dire) bizzarra storiella d'amore della contessa Johanna e del piazzista canterino Virgil Smith? Le intenzioni bonariamente satiriche che la sorreggono (a cominciare dai cani per finire alla caratterizzazione di Francesco Giuseppe) sanno di imparaticcio. Ben altra leggerezza di mano, ben altra intelligenza occorrevano per trasformare questo grosso spettacolo technicolorato in uno spettacolo « divertente ». E se al divertimento suppliscono le sospirose cantatine di Bing Crosby (ottimo interprete di motivetti alla moda, e chi non lo sa?) le espressioni tutto miele di una scialba Joan Fontaine e le danze di Bert Prival, non era proprio il caso che un regista come Billy Wilder (meno abile di tanti altri in questa partita) vi soprapponesse intenzioni e pretese destinate a restar tali. Allo sfarzo della messinscena (sulla quale sempre si ripiega, in mancanza d'altro) dovrebbe giovare soprattutto il colore, ma anche per questo esistono esempi assai piú probanti di *The Emperor Waltz,* senza contare che per un effetto decorativo notevole (la brevissima apparizione del carro carico di fieno sulla strada di montagna, e la figura del montanaro con la giacca rossa sullo sfondo d'azzurro intenso del cielo) si sprecano centinaia di metri di pellicola nelle piú risapute variazioni sui leggiadri costumi dell'epoca e sui sontuosi interni della reggia.

The Fountainhead

(*La fonte meravigliosa*) - *origine*: Stati Uniti - *produzione*: Warner Bros. 1949 - *produttore*: Henry Blanke - *regía*: King Vidor - *soggetto*: riduzione di « The Fountainhead », romanzo di Ayn Rand - *sceneggiatura*: Ayn Rand - *fotografia*: Robert Burk - *musica*: Max Steiner - *scenografia*: Edward Carrere - *interni*: William Kuehl - *attori*: Gary Cooper (l'architetto Howard Roark), Patricia Neal (Dominique), Raymond

Massey (Bert Wynand), Kent Smith (Peter Keating), Robert Douglas (Ellsworth Tochey), Henry Hull (Henry Cameron), Ray Collins (Enright), Moroni Olsen (il presidente), Jerome Cowan (Alvah Scarret), Paul Harvey (un uomo d'affari), Henry Woods (il sovraintendente), Paul Stanton (il rettore dell'Università).

Da Cronin ad Ayn Rand poca differenza corre. Da un romanzo del primo Vidor trasse *The Citadel* (girato in Gran Bretagna nel 1938), da un romanzo della seconda ha tratto ora questo *The Fountainhead,* e i due film mostrano non poche somiglianze sul piano tematico. Senonché la stessa differenza che corre fra i due romanzieri, esiste anche fra i due film: se il primo è un'opera mediocrissima, il secondo è un filmaccio da quattro soldi, degno della fantasia di un autore di racconti a fumetti. Per vecchia consuetudine, e forse per riconoscenza, ci si ostina a far credito all'attività recente di King Vidor, a nutrire ancora qualche speranza. *H. M. Pulham Esq.,* opera che risale al 1941, ma che è giunta solo l'anno scorso in Italia, diede alla speranza inatteso vigore, ma tutto sommato fu un fuoco di paglia che neppure certe acute notazioni dell'episodio diretto da Vidor in *A Miracle Can Heppen* (girato sei anni dopo) hanno saputo riaccendere. Tutti gli altri film di quest'ultimo periodo, invece, hanno lodevolmente contribuito a screditare il regista. Se dopo *The Fountainhead* sia ancora ragionevole sperare in una rinascita, non mi sentirei di affermarlo, tanti obiettivi elementi si sono ormai accumulati a prova del contrario. Ma, poiché nulla si può mai escludere in modo assoluto, auguriamoci che la partita non sia definitivamente chiusa.

Paragonando *The Fountainhead* a quel *Citadel* che era zeppo di ambizioni sociali, mi sono chiesto se per questa recentissima fatica di Vidor sia onesto usare certi termini che pure si usarono a proposito dell'altra, d'ispirazione croniniana. Mai, e nemmeno allora, un problema sociale fu affrontato con tanto insopportabile dilettantismo e con piglio cosí acidamente presuntuoso. Che il Vidor di *Our Daily Bread* e di *The Crowd* osasse avvicinarsi alla melensa storiella di Cronin, lo si poteva ancora giustificare. Ma che poi giungesse a prendere sul serio la tronfia retorica di questo *The Fountainhead* non sarebbe stato logicamente concepibile. Eppure, ciò è accaduto.

The Citadel narrava di un medico in lotta contro un mondo ostile per imporre la propria personalità e la propria coscienza sociale. *The Fountainhead* narra di un architetto di genio che in condizioni analoghe si batte per affermare i diritti dell'arte nuova e per difendere la propria dignità di uomo libero e solo. In preda ad una specie di delirio nietzschiano, questo nobile esemplare di artista non trova ad un certo momento nulla di piú giusto che trasformarsi in dinamitardo, onde preservare dalle volgari contaminazioni affaristiche un suo progetto di architettura razionale. Alla fine, processato dalla spregevole giustizia dei piccoli uomini che temono il suo genio, pronuncerà una fiera orazione non tanto in difesa di se stesso quanto dell'Arte che nei secoli dovette vincere il buon senso e la grettezza della massa idiota.

Alla ridicola puerilità del tema corrisponde una maniera narrativa fra le piú sciatte che regista cinematografico abbia mai adoperato. Dire che qui non c'è neppure l'ombra del grande Vidor non è sufficiente: qui non c'è neppure l'ombra di un regista con un minimo di capacità stilistica per essere chiamato con questo nome. In tale compagnia, due buoni attori come Gary Cooper e Raymond Massey annaspano disperatamente per tenere in piedi i simulacri dei loro personaggi, ed è un vero prodigio se qualche volta ci riescono. Chi invece si sente a suo agio nei panni di un'altera intellettualoide è la giovane Patricia Neal, perfetta eroina da rotocalco.

Fernaldo Di Giammatteo

Rassegna della stampa

Il cinema e la pittura

Van Gogh, film di Gaston Diehl - *realizzato* da Alain Resnais - *scenario* di G. Diehl e Robert Hessens - *fotografia*: Henri Serrand - *musica*: Jacques Besse - *produzione*: Panthéon - Pierre Braunberger, Parigi, 1948.

I film sull'arte sono una delle piú indiscutibili novità del documentario, da sei o sette anni forse la sola, poiché, dopo Marey e Lumière, Flaherty, Joris Ivens, Vigo, Cavalcanti, Buñuel e Brunius, non mi pare che il documentario abbia inventato nulla di veramente nuovo. Esso ha potuto sfumare o arricchire alcune loro conquiste, talvolta con molta originalità e talento, sopratutto nel campo scientifico, tributario dei progressi tecnici, ma non ha conquistato nuove terre.

Si possono citare eccellenti documenti d'arte, vecchi di dieci anni, ma, a parte il fatto che essi vertevano quasi esclusivamente sulla scultura o sulla architettura, giudicate senza dubbio piú cinematografiche per la loro situazione nello spazio, essi si limitavano a una descrizione esterna del loro oggetto.

Il prototipo del genere è l'inevitabile *Rodin* di René Lucot, i cui mali sono stati tanto piú vasti quanto una totale mancanza di gusto e la sua costante sicurezza nel contro-senso estetico sono ammirevolmente mascherate da una demagogia plastica e da una falsa pedagogia, che riescono naturalmente a creare qualche illusione. Queste riserve non sono fortunatamente valide per tutti i documentari dello stesso genere, per quanto i migliori di essi non siano in fondo che un perfezionamento didattico dell'album di fotografie.

E' dapprima il film di Jean Lods su Maillol che ha cominciato a rinnovare il problema, benché l'idea iniziale del film si trovi già sotto una forma primitiva ed elementare nei documenti biografici di Sacha Guitry.

Ma per Guitry si trattava soltanto di conservare una fotografia animata di un personaggio celebre. Lods, pur proponendosi nello stesso tempo il medesimo scopo, cerca di fare del suo ritratto cinematografico una introduzione critica all'opera dell'artista. Per quanto si vedano poche statue in questo film, si sa però assai di piú sulla scultura di Maillol che su quella di Rodin per mezzo del film di Lucot; si è sopratutto meglio disposti a comprenderla e ad amarla. Si tratta proprio di un fenomeno specificamente cinematografico, irriducibile alla sola fotografia. Benché molto meno intelligente nel suo insieme, il film su Matisse è migliore di quello di Lods in un solo punto: il rallentare della mano di Matisse nell'atto di dipingere.

Tuttavia, a parte il fatto che questi ritratti critici non sono possibili che con artisti viventi, essi restano ancora nelle tradizioni cinematografiche anteriori. Si può considerarli come una combinazione dell'attualità filmata con certe concezioni letterarie della critica attraverso la biografia e l'ambiente.

Al contrario, la sorpresa e l'entusiasmo suscitati dalla apparizione dei film di Emmer e Gras sulla pittura, provengono dalla loro novità radicale in rapporto all'uso che si era potuto fare anteriormente del cinema. Si scopriva una comprensione critica della pittura specificamente cinematografica. In un certo senso, si può anche dire che non

si tratta piú di pittura, ma di cinema, poiché l'opera iniziale è scomposta e ricomposta dalla macchina da presa. Non è mia intenzione cercare di stabilire se Emmer è proprio il creatore del genere. E' possibile che ci siano dei tentativi analoghi anteriori a lui (in particolare un *Rubens* a colori di René Huyghe). Il problema non ha grande importanza, poiché è indiscutibile che dalle loro opere Luciano Emmer ed Enrico Gras hanno tratto la soluzione piú brillante e piú convincente del metodo.

Questo consiste essenzialmente, da una parte, nello sviluppare lo spazio pittorico nel tempo, dall'altra, nel trattare questo spazio come indefinito. A dire il vero, è quest'ultimo punto che importa sopratutto, poiché esso dà al tempo il suo significato. Il procedimento si basa sull'opposizione tra la metafisica del quadro e quella dello schermo. L'inquadratura pittorica (o anche semplicemente il quadro virtuale determinato dai bordi della tela) conserva in effetti con l'immagine che esso racchiude un rapporto rigorosamente inverso a quello dei limiti dello schermo. Il quadro è un elemento costitutivo della pittura, esso definisce il microcosmo pittorico come radicalmente eterogeneo all'universo che lo circonda, esso è il segno di una esteriorità ontologica dell'immagine che esso sorregge in rapporto alle immagini del mondo esterno.

Strutturalmente, la pittura è chiusa: inserita per forza nel mondo naturale. Il quadro pittorico è dunque centripeto, orientato verso l'interno. Al contrario tutto ciò che è proiettato sullo schermo, è necessariamente, in ragione della natura fotografica, visto come indefinito, assimilato al mondo esterno. Lo schermo non è un quadro, ma un buco, o se si vuole, una finestra, o se si preferisce, uno specchio; esso è centrifugo, l'immagine continua virtualmente senza limiti al di là del rettangolo nero che racchiude la nostra visione. In altri termini, la fotografia e *a fortiori* il cinema, ci mostrano sempre un frammento dell'universo.

La trovata fondamentale di Emmer, quella da cui tutto deriva, è di non mostrare mai i limiti dell'oggetto pittorico, cioè d'inserire lo schermo nel chimica ed una fisica. Dapprima muquadro e dunque di negare questo ultimo. L'operazione comporta una fase tare la pittura in fotografia, ciò che permette in seguito di trattare la nuova immagine esattamente come l'universo, di presentarcela successivamente come altrettanti frammenti di un mondo indefinitamente esteso, uniti allo spazio virtuale che ci è nascosto.

Da questo momento, il cineasta ci ha psicologicamente introdotti nel mondo dell'artista. La formula non ha ora piú nulla di metaforico, non si tratta di una identificazione immaginaria, d'una partecipazione effettiva o intellettuale, ma di un fenomeno assolutamente indipendente del nostro grado di coscienza e che interessa la radice stessa della percezione. Non ci è piú possibile sfuggire al mondo del pittore, poiché il quadro è diventato: Il Mondo, e poiché dunque noi vi siamo trattenuti dentro senza alcun riferimento a un altro universo, né sopratutto all'Universo vero e proprio. La macchina da presa ha psicologicamente creato una quarta dimensione, illimitata quanto le altre tre e che si sviluppa all'interno del quadro.

Partendo da questa precipitazione dell'immagine pittorica dell'Universo, Emmer ha potuto permettersi la sua analisi drammatica. Non bisogna confondere i due aspetti dell'operazione, il primo era la condizione del secondo. Ma chi non sa che ogni pittura non vuol essere drammatica e che il cineasta ricostruisce il quadro su una struttura diversa da quella voluta dal pittore?

Il constatarlo non significa necessariamente fargliene un rimprovero. Noi diremmo anche volentieri che la drammatizzazione è tanto meglio fondata, quanto la pittura non è troppo drammatica, cioè aneddotica. Quando si tratta di « primitivi » che si sono per esempio sforzati di integrare uno sviluppo successivo nel quadro d'uno stesso dipinto, come Jérôme Bosch o Memling, il cinema in qualche modo viene a spiegare la sovrapposizione pittorica, e dunque a metterci in contatto diretto con l'invenzione del soggetto. Può pure darsi che, nel caso di una pittura non aneddotica, la drammatizzazione ne rinnovi la visione piú fortemente

ancora per l'introduzione d'un mezzo di apprensione estraneo.

L'interesse del procedimento di Emmer è certo. Esteticamente, esso costituisce una specie di opera di secondo grado, la cui esistenza non può essere contestata.

Nei limiti in cui essa non pretende affatto di essere una rappresentazione fedele della pittura, ma una interpretazione attraverso il cinema, non c'è niente da dire, essa è un'opera cinematografica. D'altra parte, il suo valore pedagogico è potente. Ci vuole una grande cultura o una sensibilità eccezionale per gustare una pittura in cui l'aneddoto non costituisce l'essenziale, benché ogni uomo, anche il piú incolto, è immediatamente sensibile al dramma. Identificando il quadro col mondo naturale, Emmer lo pone dapprima sul piano dell'esperienza realista alla quale nessuno sfugge. Ricostruendo secondo una successione di cause e di effetti, svolgendolo in racconto, egli permette a tutti, senza preparazione, di accedere all'emozione.

Ma, si dirà, quale emozione? E' essa ancora pittorica? Non è questa, forse, la cosa piú importante. Potrebbe bastarci, pittorica o non, che essa sia estetica. Ora in se stesso, il procedimento non lo garantisce. Il pericolo dei film di Emmer, è che essi valgono soprattutto per il loro autore e che si freme immaginando i risultati d'un tale metodo inconsideratamente applicato da cineasti che non fossero in possesso della sua intelligenza pittorica. Inoltre, Emmer non potrebbe continuare indefinitamente a realizzare tali film (ed egli è il primo ad averlo compreso). Infine, e questo è piú grave, gli stessi film di Emmer, non ci guadagnano ad essere riveduti troppo spesso (mentre non si può dire altrettanto delle opere che esse utilizzano). I pericoli e i limiti della ricostruzione drammatica giungono fino al ridicolo se la si immagina un istante applicata per esempio al *Sacre de Napoléon* di David. Non ne resterebbe altro che una attualità ricostruita.

* * *

La prima prova di qualità del *Van Gogh* realizzata da Alain Resnais su scenario di Gaston Diehl e di Robert Hessens, è precisamente che se ne immagina meno facilmente l'intreccio.

Sarebbe altrettanto ingiusto di non riconoscere ciò che egli deve a Emmer, quanto di non vedere affatto in che cosa se ne distingue o lo supera.

Il principio fondamentale è il medesimo: introdurci nell'universo del pittore inserendo lo schermo nel quadro. Ma questo realismo di secondo grado non è utilizzato agli stessi fini drammatici. La pretesa degli autori è qui ad un tempo piú modesta e piú avventurosa: piú modesta nel senso che essi non pretendono ricostruire questa o quest'altra opera di Van Gogh, e neppure una specie di quadro sintetico fatto da un montaggio di parecchie tele. Nei limiti in cui l'intenzione vi si ritrova essa è felicimente mantenuta in secondo piano. Il cinema conserva nei confronti della pittura una umiltà sempre sensibile: se osa servirsene, non cerca di convincerci che ce ne ha dato una spiegazione esauriente, tutt'al piú un'introduzione. Ma, d'altra parte, Alain Resnais, Gaston Diehl e R. Hessens pretendono di fare un film sull'artista e poter tracciare attraverso la sua pittura la vita, almeno idealizzata e semplificata da Van Gogh.

Sarebbe molto vano giudicare se una tale pretesa è psicologicamente ed esteticamente fondata. Intorno a tale argomento, professori e critici possono discutere sul pro e sul contro. Piuttosto che alle teorie sulla psicologia della creazione, conviene riferirsi ai risultati. Ora, non c'è alcun dubbio che, per certi artisti almeno, l'opera è in contatto assai diretto con la biografia perché l'una e l'altra si rischiarino reciprocamente. E' proprio il caso di Vincent Van Gogh. Ed è proprio per questo che lo stesso film non sarebbe evidentemente possibile con Braque, Matisse o Manet. Ma la biografia spirituale di Van Gogh si confonde con la sua pittura, persino nella tecnica stessa del suo lavoro. Al contrario di Cézanne che tornava per un anno intero sull'impasto di una tela, Van Gogh rifaceva successivamente parecchie volte lo stesso soggetto. Infine e sopratutto, non è tanto l'aneddoto chè è drammatico in questa pittura, in cui tutto è dramma, quanto la maniera di dipingere e la visione soggettiva delle cose, è il giro del pennello che ha costruito il sole

di questo fuoco d'artificio cosmico, è il fiammeggiare dei cipressi, il piegarsi doloroso dei mandorli, la prospettiva smisurata di un biliardo sotto la lampada.

E' anche, si dirà, l'urlo sostenuto dei gialli, il grido dei colori puri. Grazie a Dio, i film sulla pittura sono ancora solo raramente a colori. Certo non voglio dire che ciò non sia, in linea di massima, augurabile, ma se è perdonabile di non sapersi ancora servire del colore nei film a soggetto, come potrebbe esserlo ora?

In bianco e nero, si è almeno certi di non tradire il pittore poiché si tratta di una convenzione evidente per tutti. L'imperfezione della pellicola diviene anche un elemento critico positivo. Van Gogh, che si potrebbe credere prima di ogni cosa un colorista, rivela nel film, come una filigrana nell'impasto, la forza indipendente dei suoi temi, il valore profondo delle sue strutture materiali, il rigore della sua geometria simbolica.

Mentre nessuna riproduzione a colori avrebbe senza dubbio sufficiente finezza per contenere la vera efficacia pittorica d'un Renoir, Van Gogh, spogliato del suo colore, lascia sussistere un allucinante reticolato di nervi e di tendini annodati sulle ossa del mondo. Meglio e con maggior sicurezza della fotografia, il cinema in bianco e nero può fare la radiografia della pittura, e rivelare qualche elemento essenziale della sua esistenza.

Il film di Alain Resnais, Gaston Diehl e Robert Hessens, può dunque essere considerato come una sintesi fra il film-ritratto del genere *Matisse* o *Maillol* e i film di Emmer. In ogni caso esso non ha nulla a che vedere con i film descrittivi anteriori come *Rodin*. Solo il cinema poteva permettere queste analisi degli accostamenti, e questa nuova sintesi in cui l'opera di Van Gogh svela a poco a poco un senso che ciascun quadro non possedeva individualmente.

Dal punto di vista puramente tecnico la « messa in scena » di Alain Resnais resta evidentemente assai vicina a quella di Luciano Emmer o a quella di André Cauvin, realizzatore di *Memling*, poi di Storck e Haesaerts, realizzatori di *Rubens*. Essa contiene tuttavia due o tre furberie originali, una delle quali almeno costituisce una trovata capitale. Poiché la convenzione realistica della negazione del quadro è al principio del film, tutto ciò che contribuisce a confermare la verosimiglianza fisica del mondo pittorico e la continuità indefinita dello spazio è un progresso. Ora, Storck come Emmer avevano sognato di dare il senso della profondità per mezzo del carrello avanti e indietro. Ma per quanto lungo potesse essere, esso fatalmente partiva dal piano della tela e vi si fermava. L'effetto è già talvolta stupefacente, come nell'ammirevole sfondo del *Paradiso terrestre* tratto da Jérôme Bosch in cui la relatività del movimento ci lascia credere che sono Adamo ed Eva che si allontanano.

Ma ancora si tratta soltanto di una illusione di rilievo, non di una terza dimensione. La pittura rimane una superficie senza il rovescio. Salvo errore, al *Van Gogh* risale il merito di aver superato quest'ultimo ostacolo col contro-campo a 180 gradi. Resnais lo usa due volte, la prima nella sequenza dei casolari. Noi vediamo, nel « totale », *di spalle,* una contadina che entra nella sua casa; il piano successivo è un contro-campo « ravvicinato » della stessa contadina *vista di faccia.* Il secondo esempio, piú impressionante ancora, verso la fine del film, è quello del raccordo di due carrelli in contro-campo: dapprima in esterno ci si mostra la casa del pittore ad Arles e in seguito si inquadra la finestra dalle imposte socchiuse; poi il movimento continua all'indietro nella famosa camera degli amici, come se la macchina da presa essendo penetrata nella stanza, continuasse la sua osservazione. Sembra ormai impossibile realizzare film simili senza trovare il mezzo di passare attraverso la tela.

In *Guerriers,* Emmer aveva mescolato diversi quadri con una notevole abilità, ma la sua giustificazione era debole, perché essa pretendeva di restare interna alla pittura mentre in realtà non si trattava che di un aneddoto. Qui invece si chiede alla pittura di rivelarci il ritratto del pittore. Se si anima l'opera di Van Gogh, è per lo meno senza equivoci circa la fedeltà alle intenzioni del quadro. Ed è per-

ciò che non proviamo alcun ritegno ad abbandonarci alla nostra emozione nelle patetiche sequenze della follia, dell'asilo di Saint-Rémy e dell'uscita dall'asilo, con il bellissimo carrello sotto le arcate fino alla porta e lo scoppio luminoso dei mandorli in fiore. Resnais, d'altronde, ha saputo ammirevolmente salvaguardare in questa biografia ricostruita il massimo di elementi specificamente pittorici. Ogni parte, indipendentemente dalla sua linea drammatica, resta legata a un tema; quello dei casolari di campagna, dei campanili, del Moulin de la Galette... E bisogna parlare di aneddoto, di dramma, di pittura, o piú semplicemente di poesia quando la grande partenza di Van Gogh per la Provenza ci viene espressa col primo piano dei remi gocciolanti?

Il fatto è che a dispetto di tutta la metafisica che può essere gradevole o anche utile fare su una certa tecnica, l'essenziale e l'insostituibile sono ancora al di là. Chiedo scusa di giungerci cosí tardi e di soffermarmici tanto poco. Poiché a tale proposito non c'è effettivamente nulla da dire. *Van Gogh* è ciò che è, perché Alain Resnais, operatore e regista ad un tempo, è un ragazzo che possiede, nell'insieme, un senso notevole della pittura e del cinema. Anche perché la sua modestia e la sua esigenza l'hanno aiutato a evitare di compromettere la sua intenzione oltrepassandola artificiosamente. Non resta che osservare il gusto squisito, la sicurezza infallibile delle inquadrature, la qualità non soltanto dei movimenti di macchina, ma della loro cadenza e delle loro pause, per comprendere che ciò che ci commuove di piú in questo film, è l'emozione di Alain Resnais dinanzi a Van Gogh. Sarebbe stato sufficiente dire assai piú semplicemente che egli ha saputo comunicarcela (*).

André Bazin

(*) Da *L'art du costume dans le Film* in « Révue du Cinéma », Automne 1949 (n. 19-20).

Breve rassegna di film italiani

Da *La Révue des deux mondes* - fascicolo del 15 ottobre 1949.

Mi resta, prima di finire questa rapida rassegna del Festival cinematografico di Venezia nella quale mi guardo bene dal registrare tutti i film che abbiamo visto, di rievocare alcune produzioni recenti del cinematografo italiano.

Queste ultime non furono davvero le meno interessanti; anzi, al contrario. Si può anche dire che il loro merito d'assieme è apparso superiore a quello che offriva la rappresentanza d'altri paesi. Nessuno di questi film italiani poteva paragonarsi a *Paisà, Sciuscià,* e *Ladri di biciclette,* ma tutti testimoniano questo amore alla vita e alla verità, di cui il cinema si è fatto, da qualche anno, lo splendido interprete.

Mi dispiace di non aver visto il *Mulino del Po* di Alberto Lattuada, il regista di *Senza pietà,* del quale ho detto su questa stessa rivista tutto il bene che pensavo. Sembra che il suo nuovo film non sia meno violento e drammatico del precedente. Ma ho assistito alla proiezione di *Patto col diavolo* di Luigi Chiarini, uno dei piú vecchi registi italiani, il maestro della stirpe dei cineasti di scuola realistica. Il film si svolge nelle montagne della Calabria. Sono questi che, se posso dire, sostengono la parte principale. Esse sono fitte di nere foreste che fanno antro perfino al cielo. Esse celano villaggi prigionieri delle rupi, sospesi su baratri. E in questi stessi villaggi abitano popolazioni selvagge che non hanno pane, né in vita né in morte. Ben inteso, una volta di piú, il soggetto del film è rappresentato dalla rivalità fra due famiglie. Questa guerra domestica conduce al delitto, e il delitto a tutti i drammi che coronano l'amore. Shakespeare non aveva sentito il bisogno di ambientare in Italia la storia di Romeo e Giulietta? Ma perché mai immaginare un fatto romanzesco o drammatico, che si svolge in una regione del mondo ove i costumi hanno ancora l'odor del sangue, che non sia di questa natura? Pare che si potrebbe senza troppo danno rinfrescare questo folklore letterario.

Checché sia, nero su nero, il film di Luigi Chiarini è di una forza tragica incontestabile e d'una grande bellezza d'espressione plastica.

Esso è recitato interamente da contadini reclutati nel luogo, salvo Isa Miranda, che impersona la protagonista. Questa dualità interpretativa nuoce un poco all'opera.

Infine gli Italiani ci hanno offerto la primizia di *Cielo sulla palude,* film d'Augusto Genina, che racconta una strana avventura la cui conclusione non appartiene soltanto al campo dell'estetica, giacché, si dice, il pontificato romano pronuncerà l'anno prossimo la beatificazione della protagonista: Maria Goretti. Il film si svolge all'inizio del secolo, nelle Paludi Pontine. Per realizzarlo, si è stati obbligati a ridurre questi luoghi allo stato in cui si trovavano prima. Si sa che in effetti Mussolini aveva fatto compiere dei considerevoli lavori allo scopo di prosciugare le Paludi Pontine e di rendere questa terra atta alla coltivazione. I cineasti non hanno esitato a rovesciare una volta di piú la natura, e a renderle il suo aspetto primitivo. Essi hanno fatto bene, almeno sul piano artistico. E l'opera attinge gran parte della sua commovente bellezza dalla desolazione e dallo spavento che ispira la scena nella quale essa si svolge.

Quanto alla storia, è quella di una giovinetta, vittima del male e che ne trionfa con tutta la potenza della sua anima.

LUIGI CHIARINI - *Direttore responsabile*
Poligrafica Commerciale - Roma - Via Emilio Faà di Bruno, 7 - Tel. 34-734

DAVID O. SELZNICK presenta:

Ritratto di Jennie

Jennifer *JONES* ★ Joseph *COTTEN* ★ Ethel *BARRYMORE*

Distribuz. **Artisti Associati**
Regìa **William Dieterle**

"Originalità d'invenzione, fertile umanità di personaggi, freschezza d'accenti e bellezza d'immagini, ecco in breve i pregi di questo "messaggio poetico,, del regista **William Dieterle**,,.

Gian Luigi Rondi

Disegno di ENNIO CANINO *per il film Lux* **NON C'È PACE TRA GLI ULIVI**

I'ENTE MAZIONALE
INDUSTRIE CINEMATOGRAFICHE

PRESENTA
PER IL MESE DI NARZO 1950

DOMANI E' TROPPO TARDI

REGÌA. **LEONIDE MOGUY**

con *Vittorio* **DE SICA**
Lois **MAXWELL**
Gabrielle **DORZIAT**
Anna Maria **PIETRANGELI**
Gino **LEURINI**
Lauro **GAZZOLO**
Olga **SOLBELLI**
Carlo **ROMANO**
Ave **NINCHI**
Armando **MIGLIARI**

DONNE SENZA NOME

Regia: GEZA RADWANYI ★ *Produzione: NAVONA FILM*

INTERPRETI:

Simone **SIMON** ★ *Valentina* **CORTESE** ★ *Françoise* **ROSAY** ★ *Vivi* **GIOI**
Irasema **DILIAN** ★ *Gino* **CERVI** ★ *Mario* **FERRARI** ★ *Umberto* **SPADARO**

VENERE E IL PROFESSORE

con Danny **Kaye** ★ Virginia **Mayo**

e i più grandi solisti d'America

Benny ***Goodman*** ★ Tommy ***Dorsey*** ★ Louis ***Armstrong***
Lionel ***Hampton*** ★ Charlie ***Barnet***

REGÌA: **HOWARD HAWKJ**